التشبيه عند عبدالقاهر الجرجاني بوصفه معيارًا نقديًا

عطية أحمد أبو الهيجاء (*)

لا يكاد النقاد العرب القدماء يختلفون كثيرا فيما بينهم في نظرتهم إلى موضوع التشبيه، فقد نظروا إليه نظرة تقليدية نمطية، بوصفه زخرفة بلاغية لتزيين العبارات الشعرية تحديدا. لذا جاء تقسيمهم للتشبيه مشابها للتقسيم السائد والدارج في كتب البلاغة العربية.

أما عبدالقاهر الجرجاني فلقد اختلف كثيرا عن أولئك النقاد، إذ إنه لم يقصره على الجانب البلاغي التقليدي فقط، بل جعل هذا الجانب محطة انتقال إلى جانب فكري أهم يتمثل في الجانب النقدي، فربط التشبيه بغاية سامية وهدف شريف يتعلق بالنقد الأدبي.

وكان ذلك الربط على مستويات عدة: مفهوما وتنظيرا وتطبيقا وتقسيما. فجاء تقسيمه للتشبيه مخالفا للنمط التقليدي السائد، إذ قسمه وفقا للأمور التالية:

الجلاء والخفاء، العام والخاص، المبتذل والمبتدع، الإجمالي والتفصيلي، المشترك في الصفة ومقتضاها، الصريح والمعكوس.

وقبل الدخول في جوهر الموضوع (وهو التشبيه عند الجرجاني) لا بد من المرور ببعض المحطات الرئيسة والمتسلسلة لهذا الموضوع، فالأمانة العلمية للبحث تقتضي أن يتم التناول للموضوع عند بعض النقاد العرب القدماء الذين كانت لهم إسهامات كثيرة وحظ وافر في ذلك؛ من أجل إعطاء مؤشر واضح يسهم في تسليط الضوء على ما هو مقصود ومطلوب.

(*) قسم اللغة العربية - جامعة العلوم التطبيقية - الأردن.

أولا - التشبيه عند النقاد العرب القدماء

بداية، من المفيد التعرض للفظ التشبيه على مختلف المستويات، فعلى المستوى المعجمي أو اللغوي؛ لهذا اللفظ مشتقات متعددة ومتنوعة تتناول أكثر من مجال، يمكن اختصارها فيما يلي:

«شبه: الشّبَهُ والشّبْهُ والشّبيهُ: المثل، والجمع أشباه، وأشبه الشيءُ الشيءَ: ماثله... والمشتبهات من الأمور المشكلات... والتشبيه التمثيل... والشبهه: الالتباس»(1).

يُلحظ من التعريف اللغوي السابق للفظ التشبيه وجود معان متعددة، تتمثل في مجالات: المشابهة، والمماثلة، والمشكلات، والتمثيل، والالتباس.

وعلى الرغم من الاختلاف الظاهري في المعاني اللغوية السابقة، فإن ثمة إطارا يجمع بينها يتمثل في معنى المساواة الذي يكاد يكون الشيء المشترك بين تلك المعاني.

ثمة دلالة سلبية من دلالات اللفظ الثلاثي: «شبه»، ويبدو ذلك بصورة واضحة في المجال العقدي الإسلامي، أي توحيد الله سبحانه وتعالى، إذ تتناقض هذه الدلالة مع جوهر العقيدة الإسلامية المتمثل في مبدأ التوحيد لله تعالى، ومن ثم تنزيهه عما سواه من مخلوقاته. فقد رد الجاحظ - في إحدى رسائله - الشبهة عن الله تعالى، ونفى التشبيه عنه(2).

ومن المفارقة أن تأتي إحدى الدلالات للفظ التشبيه مطلوبة بل ضرورية على المستويات الفنية الأدبية والنقدية، وفي الوقت ذاته تأتي مكروهة بل مرفوضة بشكل نهائي وقاطع على المستوى الديني الإسلامي، أي التوحيد.

وفي رسالة أخرى يخاطب الجاحظ القاضيَ أبا داود في نفي التشبيه عن الذات الإلهية، حيث يقول: «قد عرفت - أكرمك الله - ما كان الناس فيه من القول بالتشبيه والتعاون عليه والمعاداة فيه، وما كان في ذلك من الإثم الكبير والفِرْية الفاحشة...»(3). وثمة دلالات سلبية أخرى للفظ التشبيه لا يسمح هذا المقام بذكرها.

إن ما يحتاج إليه البحث هنا هو إبراز الدلالة الإيجابية للفظ التشبيه، وتحديدا الدلالة البلاغية والنقدية عند النقاد العرب القدماء، هذا اللفظ الذي لا يكاد يختلف كثيرا في تعريفه بين ناقد وآخر. فمصطلح التشبيه عند الرماني (ت 386هـ) «هو العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حسّ أو عقل»(4). وعند أبي هلال العسكري (ت 395هـ) التشبيه هو «الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه»(5).

وعند الباقلاني (ت 403هـ) ثمة تعريف للتشبيه مطابق تماما لتعريف الرماني الأسبق(6).

ويعرّفه ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) بأنه «صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو من جهات كثيرة، لا من جميع جهاته(7).

الأمر نفسه ينطبق على تعريف علي الكاتب (ت ق 5هـ)(8).

وبذا يمكن القول إن تعريف التشبيه يكاد يكون متطابقا بين النقاد العرب القدماء السابقين. فعلى الرغم من وجود بعض الاختلافات الشكلية في تعريفاتهم تلك، فإن المضمون واحد عند جميعهم والمفهوم مشترك بينهم، إذ لا يوجد خلاف فيما بينهم حول ذلك، وبدا ذلك جليا من خلال دلالات المساواة والمشاكلة التي يحملها مصطلح التشبيه.

ثانيا - تعريف التشبيه عند الجرجاني

أشار عبدالقاهر الجرجاني إلى تعريف التشبيه باختصار شديد، إذ لم يذكر له سوى بضعة تعريفات لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة.

وقد اطلع على آراء من سبقه من النقاد العرب أو عاصره منهم، وأفاد من آرائهم في التشبيه وتعريفه وهضم ذلك، غير أنه لم يكثر من تعريفه له كما فعل هؤلاء النقاد، بل عرّفه بشكل مختصر ومركز، مع ضرب الأمثلة الموضحة لذلك.

لقد جاء تعريفه للتشبيه مغايرا لتعريف من سبقه، مبتعدا عن الأسلوب التقليدي الذي كان شائعا آنذاك في هذا الخصوص. فهو يقول في ذلك: «أن تذكر كل واحد من المشبه والمشبه به فتقول: «زيد أسد، هند بدر»، وهذا الرجل الذي تراه سيفٌ صارمٌ على أعدائك»[9].

فقد أورد الجرجاني ثلاثة أمثلة على التشبيه وضمّنها طرفي التشبيه: المشبه والمشبه به، وحذف أداة التشبيه منها على سبيل التشبيه البليغ. وقد كان واضحا وصريحا في إظهار طرفي التشبيه؛ من أجل إزالة أي لبس مع الاستعارة.

وحرصا منه على إبعاد التشبيه عن المستوى الحقيقي للمعنى وربطه بالمستوى المجازي، وضّح أمثلته السابقة ونفى ارتباط المشبه بالمشبه به على وجه الحقيقة، إذ كان الارتباط من باب المجاز فقط. يقول في ذلك: «وإذا سمع السامع قولك: «زيد أسد» و«هذا الرجل سيف صارم على الأعداء» استحال أن يظن، وقد صرّحت له بذكر زيد، أنك قصدت أسدا وسيفا، وأكثر ما يمكن أن يدّعي تخيله في هذا أن يقع في نفسه من قولك «زيد أسد»، حال الأسد في جراءته وبطشه»[10]. فالذوق الأدبي العام لدى السامع أو القارئ على وعي تام بالغاية المحددة من هذا التشبيه.

من جانب آخر يعد التشبيه - إضافة إلى التمثيل والاستعارة - أحد الأصول الكبيرة للكلام عند الجرجاني بحيث لا يمكن تجاوزها؛ فـ «كأن جل محاسن الكلام - إن لم نقل كلها - متفرعة عنها، وراجعة إليها، كأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها»[11]. فالتشبيه - وفقا لذلك - يشكل واحدا من الأسس العامة والمعتمدة في البناء الفني والأدبي للكلام، كونه يعد الأصل في ذلك، بينما تعد الأنواع الباقية من الكلام فروعا له وتبعا، وبطبيعة الحال فإن الأصل مُقدّم على الفرع.

وكأن الجرجاني بذلك يوجه بعض اللوم إلى كل من جماعة اللغويين والأصوليين الذين يولون التعبير اللغوي التقريري والمباشر الاهتمامَ الأكبرَ.

ومن المحتمل أنّ أحد أسباب اهتمام الجرجاني بالتشبيه يرجع إلى توافره بكثرة في الشعر الجاهلي، لاسيما عند فحول ذلك العصر، مثل امرئ القيس على سبيل المثال[12]. وغني عن البيان الدور المهم والكبير الذي أداه الشعر الجاهلي في مسار الحضارة العربية والإسلامية: أدبا ونقدا. من هنا «فالتشبيه هو أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة إلى الناقد والبلاغي القديم»[13] الذي وطّن نفسه على أن ينهل ما يروي ظمأه الفني ويلبي حاجته الأدبية من الشعر الجاهلي.

وكما يقول المبرد (ت 285هـ): «والتشبيه جارٍ كثيرا في الكلام، أعني كلام العرب، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم لم يُبعدْ»[14]. وذلك راجع إلى كثرة عدد الشعراء الذين أبدعوا قصائد شعرية متعددة وكثيرة.

وتحدث الجرجاني عن فضيلة التشبيه والدور الذي يقوم به في إيضاح المعنى، إذ أتى بأمثلة على ذلك، لكن بوجود أدوات التشبيه، حيث يقول: «واعلم أنه ليس شيء أبْيَن وأوضح وأحرى أن يكشف الشبهة عن متأمله في صحة ما قلناه، من «التشبيه». فإنك تقول: «زيد كالأسد» أو «مثل الأسد» أو «شبيه بالأسد»... ثم تقول: «كأن زيدا الأسد... »[15].

فيتبين من ذلك أن الجرجاني اتّبع أسلوب التدرج في إيراد أدوات التشبيه بصورة تصاعدية: من الأدنى نحو الأعلى، لوجود فوارق بين أداة وأخرى.

فعلى الرغم من اشتراك هذه الأدوات جميعا بوظيفة واحدة، وهي الربط بين ركني التشبيه، فإن كل أداة فيها تتضمن خصوصية معينة لا تتوافر في غيرها، ما يعطي التشبيه مستويات متعددة تبعا للأداة المستخدمة فيه.

أما الشيء الذي منح أداة التشبيه هذا الدور المهم والمستوى الخاص فهو العامل النحوي المتمثل في الوظيفة النحوية لكل أداة من أدوات التشبيه السابقة. وهكذا فـ «إن ما انتهى إليه الجرجاني من نتائج يكشف لنا عن ثراء المنحى النحوي الدلالي في مباحث الصورة الفنية ويغرينا بمواصلة الدرس في سبيل وصف التشبيه وصفا نحويا دلاليا شاملا»[16]. ومن الشيء المعلوم أن الجرجاني يحرص دائما على الربط بين جانبين من جانب الصورة التشبيهية: الأول دلالي والثاني نحوي.

ثالثا - أقسام التشبيه عند الجرجاني

قبل الخوض في هذا الموضوع، يتطلب البحث وجوب التعريج على عدد من النقاد العرب القدماء الذين تكلموا في هذا المجال، سواء من سبق منهم الجرجاني أو عاصره. فالتسلسل الطبيعي والمنطقي للأشياء يقتضي ذلك.

فالمبرد (ت 285هـ) جعل التشبيه أقساما عدة هي: «التشبيه المصيب... أعجب التشبيه... التشبيه المحمود... التشبيه المستحسن... التشبيه الحسن... التشبيه المفرط المتجاوز... تشبيه مقارب... التشبيه الجامع... مليح التشبيه»[17].

يتضح مما سبق التقسيم التقليدي المعروف للتشبيه في النقد العربي القديم، وفقا للأعراف الاجتماعية والتقاليد الثقافية السائدة آنذاك.

فأما ابن طباطبا (ت 322هـ) فيقول في أقسام التشبيه: «والتشبيهات على ضروب مختلفة، فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة، وبطئا وسرعة، ومنها تشبيهه به لونا، ومنها تشبيهه به صوتا»[18].

فقد أدخل الوسائل الحسية والتصويرية إلى أقسام التشبيه من خلال تفصيلاتها المعهودة، بحيث جاءت أقسام التشبيه تلك على قدر كبير من الناحية الشمولية لِمَا هو دارج وشائع آنذاك.

وأما أبو هلال العسكري فقد كان مقلا في أقسام التشبيه بالقياس مع ابن طباطبا، إذ حصره في ثلاثة أقسام: «واحد منها تشبيه شيئين متفقين من جهة اللون... والآخر تشبيه شيئين متفقين يعرف اتفاقهما بدليل... والثالث تشبيه شيئين مختلفين لمعنى يجمعهما... »[19]. وهو بذلك لايخرج عن المألوف.

أما ابن رشيق القيرواني فقد رأى أن التشبيه لا يحتاج إلى أقسام كثيرة ومتعددة، إنما يكفي منه قسمان، لذا قصره عليهما وهما: «تشبيه حسن، وتشبيه قبيح، فالتشبيه الحسن هو الذي يُخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانا، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك»[20].

فجاء تقسيمه للتشبيه وفقا لقضية الوضوح والغموض في المعنى التي كانت سائدة، تلك القضية النقدية التي شغلت النقد العربي القديم طويلا، إذ انقسم النقاد حولها إلى طرفين مختلفين. ومن المفارقة أن ذلك الانقسام شكل فرصة كبيرة لثراء النقد آنذاك.

ولم يختلف ابن سنان الخفاجي (ت 466هـ) عن النقاد السابقين حول جوهر تقسيم التشبيه. فقد أورد أمثلة على التشبيه لمختلف الشعراء القدماء، من مختلف عصور الأدب العربي، حيث غلب على تلك التشبيهات سمة التقليد. وقد تناول الموضوع بطريقة تقليدية أيضا: مفصلا وشارحا ومبينا، من دون أن يخرج على ما هو مألوف ودارج، على المستوى الاجتماعي والديني والعرفي، من مدح وغزل وهجاء[21].

وبذا فإن عرض آراء النقاد الخمسة السابقين القدماء يعطي مؤشرا قويا ودليلا واضحا على صحة ما ذهب إليه البحث، من مظاهر الاشتراك البينة في النقد العربي القديم حول الأقسام التقليدية للتشبيه. فمهما حاول البعض منهم الخروج على ما هو سائد، فإن أغلبهم يبقى ضمن إطار واحد حتى لو اتسع هذا الاطار بعض الشيء.

أما عبدالقاهر الجرجاني فقد تناول أقسام التشبيه بطريقة مختلفة عن غيره من النقاد، إذ لم يتناول تلك الاقسام بطريقة تقليدية كما فعلوا بل خالفهم في ذلك.

فإذا كان أولئك النقاد قد تناولوا تقسيم التشبيه بشذرات مختلفة ومتفرقة هنا وهناك من دون تركيز أو استقصاء، فإن الجرجاني حاول جاهدا أن يلملم هذا الموضوع بالإسهاب والتفصيل، ومن ثم يعيد تقسيمه من جديد على أسس مختلفة ووفق معايير وأحكام نقدية جديدة لم تكن متوافرة من قبل، إذ لم يكتف بالنظرة البلاغية للموضوع ولا التقسيم التقليدي المعروف، بل تجاوز ذلك كثيرا إلى ما هو أعمق، إذ نظر إليه نظرة نقدية. «إن ما يلفت النظر في دراسة عبدالقاهر هو نفوره من التقليد والمقلدين، وحملته الشديدة على كل من يسلك طريقهم، لأنه يرى ذلك إلغاء للعقل ولِمَا يأتي به من نتائج باهرة عندما ينفسح أمامه المجال للتفكير والإبداع»[22].

ولعل السبب في ذلك يعود إلى الفكر الأشعري الذي نهل منه الجرجاني ونشأ عليه، ذلك الاتجاه الفكري الذي يدعو إلى احترام ما يقوم به العقل من إبداع.

ولكي يدلل على ما جاء به وآمن به ودعا إليه ومن أجل إقناع المتلقي بذلك، لم يكتف الجرجاني بالجانب التنظيري - فقط - لأقسام التشبيه، بل أحال المتلقي على الجانب التطبيقي في هذا الخصوص، إذ أورد الكثير من الأمثلة على أقسام التشبيه وصوره، سواء من الشواهد القرآنية الكريمة أو الشواهد الشعرية، إضافة إلى بعض الشواهد من الحديث النبوي الشريف. وقد بدا ذلك واضحا، وبشكل كبير، في كتابه الموسوم بـ «أسرار البلاغة»[23]. فالمطلع على الكتاب يجد الأدلة الوافية على ذلك.

ومن خلال دراسة أنواع التشبيه في ذلك الكتاب، يتبين أنها تحتوي على ستة أنواع. وبطبيعة الحال فإن هذه الأنواع وردت بصورة مشتبكة ومتداخلة عند الجرجاني في كتابه السابق، فتم العمل على إعادة ترتيبها وتبويبها بشكل متسلسل ومتناسق ومناسب؛ لكي يتمكن القارئ من الاطلاع عليها بطريقة سهلة وصورة واضحة.

وقد جاء كل نوع من أنواع التشبيه السابقة عند الجرجاني بصورة مزدوجة، على شكل ثنائيات متقابلة: كالجلاء والخفاء، العام والخصاص...[24].

وسيتم عرض الأنواع الستة السابقة وفقا للطريقة التالية:

1 - التشبيه الجلي والتشبيه الخفي

أ - التشبيه الجلي

بدأ الجرجاني حديثه عن هذا القسم من التشبيه بذكر طرفيه الرئيسين: المشبه والمشبه به، مع بيان دور كل منهما، بادئا بالتشبيه الواضح الذي لا يوجد خلاف حوله، حيث يقول: «اعلم أن الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما: أن يكون من جهة أمر بين

لا يحتاج إلى تأوّل، والآخر: أن يكون الشبه محصّلا بضرب من التأوّل»[25]. وما يهم البحث في هذا المجال التشبيه الذي لا يحتاج إلى تأويل، أي التشبيه الواضح.

وبعد ذلك أورد الجرجاني توصيفا دقيقا لهذا القسم من التشبيه، مع ذكر الهيئات والحالات التي يأتي عليها، حيث يقول في ذلك: «فمثال الأول: تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل، نحو أن يشبه الشيء إذا استدار بالكرة في وجه، وبالحلقة في وجه آخر وكالتشبيه من جهة اللون، كتشبيه الخدود بالورد، والشعر بالليل، والوجه بالنهار... »[26]. وهذا القسم هو التشبيه الجلي الذي لا لبس فيه لوضوحه وضوح الشمس.

ويبدو أن الجرجاني في هذا القسم من التشبيه يقترب كثيرا من النقاد القدماء الذين درسوا هذا الموضوع، إذ يُلحظ الجانب الحسي المعهود في ذلك، سواء من حيث الشكل أو اللون، كما يُلحظ جانب الوضوح فيه أيضا.

وربما تأثر الجرجاني - في هذا القسم من التشبيه - بآراء الجاحظ حول هذا الموضوع تحديدا.

فحين تكلم الجاحظ عن علم البيان، أشار إلى قضية الجلاء والوضوح في ذلك بعيدا عن الصنعة والتكلف والتأويل[27]. غير أنه لم يقصد - بذلك - الإسفاف أو الابتذال في الوضوح.

ثم انتقل الجرجاني إلى مستوى آخر من مستويات التشبيه الجلي، ذلك المستوى الذي لا يحتاج إلى تأويل، وذلك من خلال عقد بعض أوجه المشابهة بين بعض المؤثرات الحسية الصوتية، مع إيراد الأمثلة على ذلك، حيث يقول: «وكذلك كل تشبيه جمع بين شيئين فيما يدخل تحت الحواس، نحو تشبيهك صوت بعض الحواس بصوت غيره، كتشبيه أطيط الفراريج، كما قال:

كَأنّ أصْوَاتَ مِنْ إيغالِهِنّ بِنَا   أوَاخِرِ المَيْسِ إنقاضُ الفَرَارِيجِ»[28]

[من البسيط]

فقد جرى تشبيه الأصوات المنبعثة من الرحال الموجودة على ظهر الدابة بالأصوات التي تطلقها الدجاجة. فالوضوح يكتنف هذا المستوى من التشبيه.

وثمة مستوى ثالث من مستويات التشبيه الجلي الذي لا يحتاج إلى تأويل عند الجرجاني، وهذا المستوى يدخل - أيضا - في نطاق الإطار الحسي. وقد أورد ثلاث وسائل يتم تداولها عبر بعض الحواس البشرية: كالطعم واللمس والشمّ. يقول في ذلك: «وكتشبيه بعض الفواكه الحلوة بالعسل والسكر وتشبيه اللين الناعم بالخزّ، والخشن بالمِسْح، أو رائحة بعض الرياحين برائحة الكافور أو رائحة بعضها ببعض كما لا يخفى»[29]. وفي هذا الأمر عرض لمجالات تحمل بعدا جماليا بشكل واضح، لاسيما أن هذا الجمال يتم التعامل معه من خلال وسائل الحسّ المعروفة.

وبذا يتبين اعتماد التشبيه الجلي عند الجرجاني على وسائل الحسّ المعهودة، وقد بدا ذلك جليا من خلال المستويات الثلاثة السابقة، أي أن عامل الوضوح في ذلك تمثل في وسائل الحس المباشرة والتقريرية.

ثم علق الجرجاني على هذا القسم من التشبيه، نافيا عنه الحاجة إلى التأويل ومستغربا ممن يقوم به، مع تعليل ذلك، حيث يقول: «فالشبه في هذا كله بين لا يجري فيه التأوّل، ولا يفتقر إليه في تحصيله، وأي تأوّل يجري في مشابهة الخد للورد في الحمرة، وأنت هنا تراها هنا كما تراها هناك؟ وكذلك تعلم الشجاعة في الأسد كما تعلمها في الرجل»[30].

وعلى الأرجح فإن الغاية من هذا الوضوح - عند الجرجاني - هي التأثير في نفس المتلقي، إذ إن وضوح أركان الصورة التشبيهية في ذهن المبدع يؤدي إلى نقل ذلك التأثير إلى نفس المتلقي[31]؛ لأن إحدى غايات التشبيه «تقريب المعنى إلى الذهن بتجسيده حسّيا»[32]. فالوضوح المقصود هنا ليس غاية في حد ذاته، إنما وسيلة لإيصال الفكرة الأدبية إلى ذهن المتلقي بشكل واضح وسليم، كمن يوصل الأمانة إلى صاحبها.

ب - التشبيه الخفي

لم يكتف الجرجاني بالتشبيه الجلي، بل أضاف قسما آخر وهو التشبيه الخفي، الذي يُخفي بعض الأشياء في باطنه من دون أن يظهرها، كما هي الحال في القسم السابق (الجلي).

وقد تناول الجرجاني القسم الثاني من هذا النوع من التشبيه، وقرنه بأحد لوازمه - وهو التأويل - لإزالة ما يعلق به من الغموض. يقول فيه: « ... والآخر: أن يكون الشبه محصّلا بضرب من التأوّل»[33].

ثم أورد مثالا على هذا القسم من التشبيه من خلال تشبيه الدليل القاطع بضوء الشمس الساطع، مع تعليل ما يلزم بشكل منطقي، حيث يقول: «كقولك: «هذه حجة كالشمس في الظهور»، وقد شبهت الحجة بالشمس من جهة ظهورها ... إلا أنك تعلم أن هذا التشبيه لا يتم لك إلا بتأوّل، وذلك أن تقول: حقيقة ظهور الشمس وغيرها من الأجسام أن لا يكون دونها حجاب ونحوه، مما يحُول بين العين ورؤيتها، ولذلك يظهر الشيء لك إذا لم يكن بينك وبينه حجاب، ولا يظهر لك إذا كنت من وراء حجاب»[34]. فلا يُكتفى بالنظرة السطحية الأولى إلى هذا التشبيه، لكونها غير كافية وغير مجدية، إذ لا بد من الانتقال إلى النظرة الثانية وهي المطلوبة، من خلال التفسير والتأويل.

فيتبين مما سبق أن القسم المقصود بذلك هو التشبيه الخفي، الذي لا يخبر عن نفسه بشكل واضح، كون العلاقة بين المشبه والمشبه به - فيه - غير مباشرة وغير واضحة، ولا يمكن الوصول إليها والحصول عليها ومعرفتها معرفة سليمة إلا من خلال وسيلة جديدة، تتمثل في عملية التأويل، فالتأويل هو العامل الوحيد والحاسم الذي يقوم بهذا الإجراء، وهو الإفصاح عن طبيعة العلاقة بين طرفي التشبيه.

ولم يترك الجرجاني هذا القسم من التشبيه عائما بل فرّعه إلى ثلاثة أفرع، بحيث مثّل كل فرع منه مستوى معينا من الخفاء، مع حاجته إلى قدر معين - أيضا - من التأويل. ثم جمع بين هذه المستويات الثلاثة في موضع واحد من التعريف، حيث يقول: «ثم إن ما طريقته التأوّل يتفاوت تفاوتا شديدا، فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه، ويُعطَى المَقادَة طوعا... ومنه ما يُحتاج فيه إلى قدر من التأمّل ومنه ما يَدقّ ويغمُض حتى يُحتاج في استخراجه إلى روية ولطف فكرة»[35]. وإذ يتدرج الجرجاني في عرض مستويات الإبداع وفق مستوياتها، فهو بذلك يقرّ بوجود ثلاثة مستويات من التلقي وإن لم يصرح بذلك بصورة مباشرة.

وبعد إجمال الجرجاني في إيراد مستويات هذا القسم من التشبيه، أخذ في تفصيل ذلك: بدءا من الأدنى ومرورا بالأوسط وانتهاء بالأعلى من الخفاء.

فأما **المستوى الأول** من الخفاء فهو أدناها، ويحتاج إلى قدر متواضع من التأويل. يقول الجرجاني في ذلك: «فمما يشبه الذي بدأت به في قرب المأخذ وسهولة المأتى، قولهم في صفة الكلام: «ألفاظه كالماء في السّلاسَة»، و«كالنسيم في الرقة»، و«العسل في الحلاوة»، يريدون أن اللفظ لا يستغلِق ولا يشتبه معناه ولا يصعُب الوقوف عليه، وليس هو بغريب وحْشي يُستكره»[36]. فقد أورد تشبيهات من واقع البيئة الجغرافية التي يمضي فيها الإنسان العربي حياته، بحيث يسهل على القارئ أو السامع تفهمها.

ووفق الجرجاني يكاد هذا المستوى من التشبيه يشبه القسم السابق (الجلي)[37]. أي بوجود قدر معين من الوضوح.

ولا يفوته بيان أوجه الخفاء الموجودة في هذا المستوى على الرغم من تواضعها، مع بحثه الدؤوب عن الطريقة المناسبة لإزالة ذلك الخفاء، والمتمثلة في التأويل. يقول في هذا الخصوص: «وصارت لذلك كالماء الذي يسُوغ في الحلق، والنسيم الذي يسري في البدن، ويتخلل المسالك اللطيفة منه، ويُهدي إلى القلب روْحا، ويوجِد في الصدر انشراحا، ويفيد النفس نشاطا، وكالعسل الذي يلذّ طعمه، وتهشّ النفس له، ويميل الطبع إليه، ويحب وروده عليه. فهذا كله تأوّل، وردّ شيء إلى شيء بضرب من التلطف، وهو أدْخل قليلا في حقيقة التأوّل»[38]. فالبيئة المكانية تقوم بدور كبير يتجلى في ربط الحالة الإبداعية بالمتلقي، فتجعله يقبل عليها بكل أريحية وسرور.

لقد حرص الجرجاني على توظيف العامل النفسي في هذا المضمار، إذ ربط تأويل الخفاء بالحالة النفسية والمشاعر الوجدانية لدى المتلقي. فقضية التأثير النفسي واضحة في كتاب أسرار البلاغة، إذ لا يفتأ مؤلفه يدعو المتلقي من موضع لآخر إلى تجريب الطريقة النفسية، وإلى تأمل ما يعتوره من الهزّة والارتياح والطرب والاستحسان، مع محاولة التفكير في مصادر هذا الإحساس[39]. وهذا يشير إلى الاهتمام الكبير والعناية الفائقة بالمتلقي الذي يشكل حضورا دائما عند الجرجاني.

وأما **المستوى الثاني** من التشبيه الخفي عند الجرجاني فهو الذي يأتي في المرتبة الوسطى، إذ يحمل قدرا أكبر - نسبيا - من الخفاء بين طرفي التشبيه من المستوى السابق. لذا فهو يحتاج إلى قدر أكبر - أيضا - من التأويل ليتناسب معه، نحو «قول كعب الأشقري، وقد أوفده المهلب على الحجّاج، فوصف له بنيه وذكر مكانهم من الفضل والبأس، فسأله في آخر القصة حيث قال: «فكيف بنو المهلب فيهم؟ قال: كانوا حُماة السرح نهارا فإذا أليَلوا ففرسان البيات. قال فأيهم كان أنجد؟ قال: كانوا كالحلقة المُفرَغة لا يُدرى أين طرفاها»[40]. ولعل هذا الخفاء في التشبيه يتناسب مع القيمة الاجتماعية والسياسية التي يشغلها بنو الهلب، إذ لم يجد ناقل الرسالة بدا من استخدام التعبير المتضمن قدرا من الخفاء ليعطيهم حقهم من الوصف.

فواضح من نص الجرجاني السابق خفاء المعنى وغموض التشبيه، حيث يتناسب مع متلق يحظى بمستوى متقدم من الذوق اللغوي والأدبي. «فهذا ظاهر الأمر في فقره إلى فضل الرفق به والنظر. ألا ترى أنه لا يفهمه حقّ فهمه إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة؟»[41]. لقد أتى التشبيه خافيا لتحقيق معيارين: المعيار الأول فني يتمثل في مناسبته للمستوى الأدبي للمتلقي، والمعيار الثاني اجتماعي يتمثل في إعطاء القيمة الاجتماعية العالية والمستحقة لمستوى المتلقي أيضا.

أما **المستوى الثالث** والأخير من التشبيه الخفي عند الجرجاني فهو الذي يأتي في المرتبة الأعلى، ويحتاج إلى قدر كبير من التأويل (أكبر من المستويين السابقين)، بسبب دقة العلاقة بين المشبه والمشبه به ولطفها. يقول في ذلك: «فأما ما كان مذهبه في اللطف مذهب قوله: «وهم كالحلقة» فلا تراه إلا في الآداب والحكم المأثورة عن الفضلاء وذوي العقول الكاملة»[42].

وربما يكون هذا المستوى من التشبيه متضمّنا في المستوى السابق منه، إذ لم يذكر الجرجاني له مثالا توضيحيا مستقلا وخاصا به كما فعل فيما سبق، بل طبّق مثال المستوى الثاني عليه ووظفه له. أي أنه لم يذكر مثالا جديدا على هذا المستوى، إضافة إلى إيراده له بشكل مقتضب، من دون الإسهاب في توضيحه مثلما فعل مع المستوى الأول والثاني.

وفي ختام الحديث عن هذا النوع من التشبيه بقسميه السابقين: الجلي والخفي، يتبين مدى اهتمام الجرجاني بالمتلقي وحرصه على تلبية رغباته، حيث بدا ذلك جليا من خلال توزيع الوضوح والخفاء في التشبيه على مستويات عدة، وهذه المستويات تقابل حالة المتلقي نفسه من حيث تعدد مستوياته أيضا.

2 - التشبيه العام والتشبيه الخاص

وهذا نوع آخر من ثنائيات التشبيه المتقابلة عند الجرجاني، وتتمثل هذه الثنائية في عموم التشبيه وخصوصه.

وأما **المستوى الثاني** من التشبيه الخفي عند الجرجاني فهو الذي يأتي في المرتبة الوسطى، إذ يحمل قدرا أكبر - نسبيا - من الخفاء بين طرفي التشبيه من المستوى السابق. لذا فهو يحتاج إلى قدر أكبر - أيضا - من التأويل ليتناسب معه، نحو «قول كعب الأشقري، وقد أوفده المهلب على الحجّاج، فوصف له بنيه وذكر مكانهم من الفضل والبأس، فسأله في آخر القصة حيث قال: «فكيف بنو المهلب فيهم؟ قال: كانوا حُماة السرح نهارا فإذا أليَلوا ففرسان البيات. قال فأيهم كان أنجد؟ قال: كانوا كالحلقة المُفرَغة لا يُدرى أين طرفاها»[40]. ولعل هذا الخفاء في التشبيه يتناسب مع القيمة الاجتماعية والسياسية التي يشغلها بنو الهلب، إذ لم يجد ناقل الرسالة بدا من استخدام التعبير المتضمن قدرا من الخفاء ليعطيهم حقهم من الوصف.

فواضح من نص الجرجاني السابق خفاء المعنى وغموض التشبيه، حيث يتناسب مع متلق يحظى بمستوى متقدم من الذوق اللغوي والأدبي. «فهذا ظاهر الأمر في فقره إلى فضل الرفق به والنظر. ألا ترى أنه لا يفهمه حقّ فهمه إلا من له ذهن ونظر يرتفع به عن طبقة العامة؟»[41]. لقد أتى التشبيه خافيا لتحقيق معيارين: المعيار الأول فني يتمثل في مناسبته للمستوى الأدبي للمتلقي، والمعيار الثاني اجتماعي يتمثل في إعطاء القيمة الاجتماعية العالية والمستحقة لمستوى المتلقي أيضا.

أما **المستوى الثالث** والأخير من التشبيه الخفي عند الجرجاني فهو الذي يأتي في المرتبة الأعلى، ويحتاج إلى قدر كبير من التأويل (أكبر من المستويين السابقين)، بسبب دقة العلاقة بين المشبه والمشبه به ولطفها. يقول في ذلك: «فأما ما كان مذهبه في اللطف مذهب قوله: «وهم كالحلقة» فلا تراه إلا في الآداب والحكم المأثورة عن الفضلاء وذوي العقول الكاملة»[42].

وربما يكون هذا المستوى من التشبيه متضمّنا في المستوى السابق منه، إذ لم يذكر الجرجاني له مثالا توضيحيا مستقلا وخاصا به كما فعل فيما سبق، بل طبّق مثال المستوى الثاني عليه ووظفه له. أي أنه لم يذكر مثالا جديدا على هذا المستوى، إضافة إلى إيراده له بشكل مقتضب، من دون الإسهاب في توضيحه مثلما فعل مع المستوى الأول والثاني.

وفي ختام الحديث عن هذا النوع من التشبيه بقسميه السابقين: الجلي والخفي، يتبين مدى اهتمام الجرجاني بالمتلقي وحرصه على تلبية رغباته، حيث بدا ذلك جليا من خلال توزيع الوضوح والخفاء في التشبيه على مستويات عدة، وهذه المستويات تقابل حالة المتلقي نفسه من حيث تعدد مستوياته أيضا.

2 - التشبيه العام والتشبيه الخاص

وهذا نوع آخر من ثنائيات التشبيه المتقابلة عند الجرجاني، وتتمثل هذه الثنائية في عموم التشبيه وخصوصه.

أ - فأما القسم الأول من التشبيه في هذا النوع فهو التشبيه العام أو التشبيه التقليدي الدارج. وأما القسم الثاني فهو التشبيه الخاص، وهو التمثيل الذي يتخذ منحى إبداعيا أكثر من السابق. وقد تدرج الجرجاني في عرض قسمي التشبيه السابقين: بدءا بالعام وانتهاء بالخاص، وفقا للمقدرة الاستيعابية التي يتسم بها الإنسان. يقول في ذلك: «وإذا قد عرفت الفرق بين الضربين غير [المؤوّل والمؤوّل]، فاعلم أن التشبيه عام، والتمثيل أخص منه، فكل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلا»[43]. وتسلسله في إيراد قسمي التشبيه السابقين يؤكد مقدار اهتمامه بأنواع المتلقي ومستوياته؛ من أجل إرضاء رغبات الجميع؛ فالناس ليسوا سواء في عملية التلقي، إذ قد يفضل بعضهم تلقي التشبيه بعمومه، بينما يفضل البعض الآخر «التمثيل» بخصوصه.

وبذا يكون الجرجاني من النقاد الذين فرّقوا بين التشبيه العام التقليدي المعروف، والتشبيه الخاص (التمثيل)، بالإضافة إلى عد القسم الثاني داخلا ضمن إطار القسم الأول.

وقد أورد شاهدا شعريا على التشبيه العام، لضمان تعريفه بشكل واضح ولتمييزه عن التشبيه الخاص، إذ يقول: «فأنت تقول في قول قيس بن الخطيم:

وَقدْ لاحَ في الصّبْحِ الثريا لِمَنْ رَأى   كَـعُنقودِ مُـلاحِيةٍ حِـينَ نَوّرَا

[من الطويل]

«إنه تشبيه حسن»، ولا تقول: «هو تمثيل»[44]، بسبب وضوح الجانب التقليدي والعمومي فيه.

ثم أتى بشاهد شعري لشاعر آخر عن التشبيه العام؛ لتأكيد فكرته والتدليل عليها من حيث التقليد والعموم، إذ يقول: «وكذلك تقول: ابن المعتز حسن التشبيهات بديعها»، لأنك تعني تشبيه المبصرات بعضها ببعض، وكل ما لا يوجد الشبه فيه من طريق التأوّل، كقوله:

كَأنّ عُيُونَ النّرْجِسِ الغضّ حَوْلَهَا   مَـدَاهِنُ دُرّ حَشْوُهُنّ عَـقيقُ[45]

[من الطويل]

فواضح من المثالين السابقين أن التشبيه العام يتسم بشيء من الوضوح، حيث جاء المشبه والمشبه واضحين من خلال أداة التشبيه، ولا يحتاج الأمر إلى تأويل ولا الابتعاد كثيرا عما هو واضح. فالتشبيه العام «هو ما كان وجه الشبه فيه أمرا بينا بنفسه لا يحتاج إلى تأويل، وصرف عن الظاهر، لأن المشبه مشارك للمشبه به في صفته»[46]. فاستغناء هذا القسم من التشبيه عن التأويل هو السمة الثانية له. وهذه السمة تريح المتلقي من عناء البحث عن التأويل الذي قد يخطر له، وتقدم له التشبيه واضحا بكل أركانه، لعدم وجود خلاف يذكر على تفسيره.

وثمة سمة ثالثة للتشبيه العام تتمثل في بعده عن استخدام لفظ المثل. يقول الجرجاني في ذلك: «وكل ما لا يصحّ أن يسمى «تمثيلا» فلفظ «المثل» لا يستعمل فيه أيضا»[47]. وهذه خاصية جديدة أخرى يقدمها هذا التشبيه للمتلقي، بحيث يقبل عليه من دون بذل كدّ أو تعب فيحصل على ما يريده منه.

أما السمة الرابعة والأخيرة لهذا القسم من التشبيه فهي قبوله القلب أو العكس بين طرفيه، بحيث يصير الفرع أصلا، والأصل فرعا[48]. فإذا ما أصاب المتلقي شيء من السأم أو الملل، فإنه يستطيع تغيير وجهة كل من المشبه والمشبه به، فعندئذ يزول عن نفسه ما قد يراوحها من فتور.

ب - القسم الثاني من هذا التشبيه هو التشبيه الخاص، وقد أطلق عليه الجرجاني مصطلح «التمثيل»، وأولى سماته أنه يعد فرعا. والسمة الثانية له هي جواز استخدام لفظ مثل فيه[49]، ما يؤدي إلى سهولة تمييزه على المتلقي.

وقد أورد الجرجاني بعض الشواهد الشعرية على هذا القسم من التشبيه، قائلا: «صالح بن عبدالقدوس كثير الأمثال في شعره»، يراد نحو قوله:

وَإنّ مَـنْ أدّبْتَـهُ في الصِّبَـا كَالعُودِ يُسْقى المَاءَ في غَرْسِهِ
حَتّـى تَـرَاهُ مُـورِقا نَاضِـرا بَعْدَ الذي أبْصَرْتَ مِنْ يَبْسِـهِ

[من السريع]

وما أشبهه، مما الشبه فيه من قبيل التأوّل[50]. فقد تم التمثيل بين إجراء السلوك التأديبي والتربوي الذي يُتخذ في حق الإنسان في صغره من جهة، وعملية ري النبات في صغره أيضا لتحقيق الفائدة المرجوّة من جهة أخرى. ولا يحصل المتلقي على النتيجة المطلوبة من هذا التمثيل إلا من خلال القيام بتأويل مناسب للتشبيه. ثم أورد الجرجاني شاهدا آخر من الشعر على هذا التشبيه؛ إذ يقول: «ولكن إذا قلت في قول ابن المعتز:

فَالنّارُ تَأكلُ نَفسَهَا إنْ لَمْ تَجِدْ مَا تَأكلُهُ

[من الكامل]

إنه «تمثيل»، فمثل الذي قلت ينبغي أن يقال، لأن تشبيه الحسود إذا صُبر عليه وسُكت عنه، وترك غيظه يتردد فيه بالنار التي لا تُمد بالحطب حتى يأكل بعضها بعضا مما حاجته إلى التأوّل ظاهرة بينة»[51]. فقد تم تمثيل حالة الحسود بما يحدث له من اضطرابات داخلية هائلة تنعكس على سلوكه الخارجي، بحالة النار المضطرمة التي هي منطفئة وخامدة حتما، مهما طال أمد اشتعالها. فالصبر على حقد الحسود يمثل الصبر على اضطرام النار. ولولا استخدام عملية التأويل لَمَا تم التوصل إلى هذه النتيجة.

فأبيات الشعر السابقة جاء فيها كل من المشبه والمشبه به على هيئة غير واضحة، أي أن العلاقة أو الرابطة بين الطرفين غير منطقية. فوجه الشبه ليس واضحا بشكل كاف، لذا يحتاج إلى تأويل؛ من أجل تسويغ التشبيه أو توضيح العلاقة بين طرفيه. وهذه هي السمة الثانية من سمات هذا التشبيه، وهي البعد عن الوضوح، ما يؤدي إلى حاجته إلى تأويل.

فهذا القسم من التشبيه (التمثيل) «هو ما لا يكون وجهه أمرا بينا، بل يحتاج تحصيله إلى تأوّل وصرف عن الظاهر، لأن المشبه لم يشارك المشبه به في صفته الحقيقية»[52]. فمهما حاول

المتلقي اكتشاف حقيقة التشبيه من خلال النظر له من زاوية الوضوح في المعنى، فلن يفلح في ذلك. لذا فهو ملزم - في هذه الحالة - أن يُجري عملية تأويل، لكون التأويل هو المخلص الوحيد له من إشكالية الخفاء والغموض.

وثمة سمة ثالثة لهذا التشبيه الخاص، تتمثل في كونه فرعا تابعا للتشبيه العام. وغني عن البيان أن الفرع - في بعض الأحيان - يكون أشد صلابة وأكثر عمقا من الأصل، بسبب سمة التجدد التي يتسم بها.

أما السمة الرابعة والأخيرة لهذا القسم من التشبيه فهي امتناعه عن القلب، أي أنه يَمتنع عن أن يُؤتى بعكسه[53]، بل يستقر على حالة واحدة وحسب رافضا القلب أو العكس.

بيد أنه يمكن الخروج من هذا المأزق وإيجاد حل لهذه الإشكالية بحسب الجرجاني، إذ يقول: «وإذا كان الأمر كذلك، علمت أن طريقة العكس لا تجيء في «التمثيل» على حدّها في التشبيه الصريح، وأنها إذا سُلِكت فيه كان مبنيا على ضرب من التأوّل والتخيل يَخرج عن الظاهر خروجا ظاهرا، ويَبْعُد عنه بُعْدا شديدا»[54].

فعند إجراء عملية قلب أو عكس لهذا القسم من التشبيه فإن ذلك يؤدي إلى وعورة في المعنى وصعوبة في فهم العلاقة بين المشبه والمشبه به، وعندها يتم اللجوء إلى التأويل من أجل تسويغ هذه العلاقة.

ولربما كان الجرجاني نافرا من استخدام طريقة القلب أو العكس مع تشبيه التمثيل، ولعل سبب نفوره يعود إلى تضمن هذا التشبيه - في الأساس - شيئا من الخفاء والغموض، ومن ثم فهو يحتاج إلى مضاعفة عملية التأويل في حالة قلبه أو عكسه، ما يؤدي إلى إرهاق فكر المتلقي ونفسه في الوصول إلى المعنى المطلوب.

من جانب آخر ركز الجرجاني على التشبيه الخاص الذي وسمه بـ «التمثيل»، وأسهب في إيراد أقسامه، حيث أفرد له حيزا كبيرا في كتاب أسرار البلاغة، من خلال الشواهد والأدلة المتعددة، مبينا تأثيره في نفس المتلقي، مع تعليل ذلك[55]. وهذا الأمر راجع إلى المكانة المرموقة التي يحظى بها المتلقي عند الجرجاني.

ولفرط اهتمامه بالتشبيه الخاص (التمثيل) قسمه قسمين، والغاية من وراء ذلك إرضاء ذوق المتلقي الذي يتسم بمستويات مختلفة ومتعددة.

القسم الأول «غريب بديع يمكن أن يُخالف فيه، ويُدّعى امتناعه واستحالة وجوده»[56].

ثم ضرب مثالا شعريا على ذلك، معللا وجه الغرابة والإبداع فيه، إذ يقول:

فَإنْ تَفقِ الأنَامَ وَأنْتَ مِنْهُمْ فَإنّ المِسْكَ بَعْضُ دَمِ الغزَالِ

[من الوافر]

وذلك أنه أراد أنه فاق الأنام وفاتهم إلى حد بَطَلَ معه أن يكون بينه وبينهم مشابهة ومقاربة، بل صار كأنه أصل بنفسه وجنس برأسه. وهذا أمر غريب، وهو أن يتناهى بعض أجزاء الجنس في الفضائل الخاصة به إلى أن يصير كأنه ليس من ذلك الجنس، وبالمدّعِي له حاجة إلى أن يصحّح دعواه في جواز وجوده على الجملة إلى أن يجيء وجوده في الممدوح»[57]. فواضح هنا أن الجرجاني - بهذا القسم من التشبيه - يبحث عن متلق لديه طموحات ذات قدر كبير.

أما القسم الثاني من التشبيه الخاص (التمثيل) عند الجرجاني فهو «أن لا يكون المعنى الممثل غريبا نادرا يُحتاج في دعوى كونه على الجملة إلى بينة وحجة وإثبات»[58]. ولعل السبب في ذلك قناعة المتلقي ورضاه بالمستوى الذي يتسم به هذا التشبيه من الوضوح، ومن ثم فهو لا يريد مستوى أبعد من ذلك.

وقد أورد الجرجاني مثالا على ذلك، مبينا وجه الألفة والوضوح فيه، حيث يقول: «نظير ذلك أن تنفي عن فعل من الأفعال التي يفعلها الإنسان الفائدة، وتدّعي أنه لا يحصل منه على طائل، ثم تمثله في ذلك بالقابض على الماء والراقم فيه، فالذي مثلت ليس بمنكر مستبعد، إذ لا يُنكر خطأ الإنسان في فعله أو ظنه وأمله وطلبه»[59]. وقد يكون القصد من إيراد هذا المثال من التشبيه هو التنفير من الفعل العبثي الذي لا طائل من ورائه، إذ كل عمل يُفترض أن تكون له غاية.

وعلى الرغم من تفريق الجرجاني بين التشبيه والتمثيل، فإن ضياء الدين بن الأثير (ت 637هـ)، الذي جاء بعد الجرجاني، قد عارض ذلك ونفى جود أي فرق بينهما (بين التشبيه والتمثيل)، منكرا ما قام به النقاد السابقون - أيضا - في هذا الشأن، بل إنه جمع بينهما. يقول في هذا الخصوص: «وجدت علماء البيان قد فرّقوا بين التشبيه والتمثيل، وجعلوا لهذا بابا مفردا، ولهذا بابا مفردا، وهما شيء واحد لا فرق بينهما في أصل الوضع، يُقال: شبّهت هذا الشيء بهذا الشيء، كما يُقال: مثلته به. وما أعلم كيف خفي ذلك على أولئك العلماء مع ظهوره ووضوحه»[60].

ويبدو أن ابن الأثير نظر إلى الموضوع نظرة لغوية عامة من خلال جمعه بين قسمي التشبيه السابقين، من دون أن ينظر إليهما من زاوية بلاغية أو نقدية. فعلى الرغم من صحة نظرته الأساسية (اللغوية) في ذلك، فإنه لا يمكن الوقوف عند هذا الحد أو الاكتفاء به؛ لأن الجانب اللغوي يمثل قاعدة أساسية يتم الانطلاق منها إلى جوانب أخرى متعددة.

وبذا يكون الجرجاني قد راعى مستوى المتلقي وذوقه، إذ لم يفرض عليه حالة إبداعية بعينها، بل فتح أمامه الطريق وأعطاه مطلق الحرية في اختيار ما يراه مناسبا، ما يؤدي إلى تحقيق الغاية من الإبداع بصورة ميسّرة، بحيث لا يبقى (الإبداع) في برج عاجي.

3 - التشبيه المُبْتذل والتشبيه المُبْتدَع

أ - التشبيه المُبْتذل

والمقصود به التشبيه المتبع والشائع بين مختلف الشعراء، حيث يتم اتّباعه فيما بينهم من خلال النسج على منواله، من دون وجود خصوصية أو مزية لأحدهم على الآخر، إذ الكل فيه سواء. فلا يكون المعنى في هذا القسم من التشبيه «غريبا نادرا يُحتاج في دعوى كونه على الجملة إلى بينة وحجة وإثبات»[61]، بسبب وضوحه للجميع وهو بذلك يقارب التشبيه العام.

وتحدث الجرجاني عن هذا القسم من التشبيه، محددا المصطلح الذي وسمه به، ومبينا الحالات التي يأتي عليها، إذ يقول: إن «كل شبه رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى أو تبصر أبدا، فالتشبيه المعقود عليه نازل مبتذل»[62]. وسبب الابتذال يعود إلى كثرة الشعراء الذين يستخدمونه في قصائدهم. لذا يعد هذا التشبيه عنده أقل مرتبة وأدنى منزلة[63]. وواضح من رؤية الجرجاني تلك أن سبب الابتذال في التشبيه السابق يرجع إلى تكشّفه ووضوحه بشكل كبير للقاصي والداني، إذ لا مزية لأحد في الكشف عن ماهيته. وهذا العامل يؤثر سلبا في الحالة النفسية للسامع أو القارئ، أو أنه لا يؤثر فيه كثيرا.

فمن المعلوم أن الجرجاني يهمه في المقام الأول التأثير النفسي الذي يحدثه التشبيه في السامع أو القارئ. يقول في هذا الخصوص مخاطبا المتلقي: إذا نظرت «إلى تشبيه المشاهدات بعضها ببعض... تراها لا يقع بها اعتداد، ولا يكون لها وقع من السامعين، ولا تهزّ ولا تحرّك... فتشبيه العين بالنرجس، عامي مشترك معروف في أجيال الناس، جار في جميع العادات»[64].

فالتشبيه عنده وسيلة لغاية أسمى هي التأثير النفسي، وهذا الأمر لا يتوافر في التشبيه المبتذل. في الوقت نفسه، فإن هذا القسم من التشبيه لا يسمح بالتفاضل أو التمايز بين الأدباء والشعراء المبدعين، إذ الجميع فيه سواء لتوافر عامل الشيوع[65]. فلا مجال فيه للإبداع أو أن قدر الإبداع فيه قليل.

ولم تفت الجرجاني الإشارة إلى أصل التشبيه المبتذل وماضيه، قبل أن يصير كذلك. فابتذاله، أو الابتذال فيه، لا يعد أصلا فيه ولا قاعدة راسخة، فلقد كان يتسم قبل ذلك بمستوى معين من الفرادة والندرة والإبداع، لكن حالته الفنية تلك ساءت بعد ذلك، ما أدى إلى دخوله في دائرة الابتذال؛ بسبب تعرضه لكثرة الاستخدام والشيوع[66]. لذا تنتفي سمة الإبداع أو يتضاءل مقدارها في هذا التشبيه، لوجود عدد كثير من الأدباء أو الشعراء الذين يعتمدون عليه أو يعمدون إليه.

ويتابع الجرجاني حديثه حول هذا الموضوع مستشهدا بالأمثلة في ذلك، إذ يقول: «فإنك تعلم أن قولنا: «لا يُشقّ غباره» الآن في الابتذال كقولنا: «لا يُلحق ولا يُدرك»، و«هو كالبرق» ونحو ذلك، إلا أنا إذا رجعنا إلى أنفسنا علمنا أنه لم يكن كذلك من أصله، وأن هذا الابتذال أتاه بعد

أن قضى زمانا بطراءة الشباب وجدّة الفتاء وبعزّة المنيع»[67]. وهذا الأمر دليل قوي وواضح على مواكبة العملية الإبداعية لعملية التجديد وحاجتها لذلك، من دون أن تتجمد عند موقف واحد بعينه.

إلا أنه يمكن إدخال بعض جوانب التطوير والتحسين على هذا التشبيه المبتذل؛ لتحويله إلى تشبيه مبتدع، بحيث لا يبقى ثابتا على الابتذال ولا جامدا عند مستوى الشيوع، بل ينتقل من حالة الشيوع إلى حالة الخصوص، ومن حالة الابتذال إلى حالة الندرة والابتداع من خلال توظيف بعض التقنيات النقدية بطريقة فنية، لتعود إليه الروح الإبداعية من جديد. يقول الجرجاني في هذا السياق: «فأما إذا رُكّب عليه معنى، ووُصل به لطيفة، ودُخل إليه من باب الكناية والتعريض، والرمز والتلويح، فقد صار بما غُير من طريقته، واستُؤنف من صورته واستُجِدّ من المعْرَض، وكُسِي من ذل التعرض، داخلا في قبيل الخاص الذي يُتملّك بالفكرة والتعمّل، ويُتوصل إليه بالتدبر والتأمل»[68]. وهذا مؤشر إلى غنى النقد بالعديد من المسائل والجوانب التي يمكن أن ينهل منها الأديب بعامة والشاعر بخاصة؛ من أجل تعديل بعض المسارات النقدية لا سيما في التشبيه، بحيث يستحق سمة المعيار النقددي.

وبذا يتم تحويل هذا التشبيه ونقله من حالة الابتذال إلى حالة الابتداع، وحينئذ يحتاج إلى قدر كبير من التعمق والتفكر من السامع أو القارئ؛ كي يحسن التعامل معه.

ومع صحة ما ذهب إليه الجرجاني من إمكان تحويل التشبيه المبتذل إلى مبتدع، فإن الإبداع يكون بقدر أكبر وأعمق في التشبيه الذي يكون مبتدَعا من الأصل، فكل شيء غريب وجديد له رونق أكثر من الشيء الذي يتم استحداث أي تحسين عليه.

ب - التشبيه المُبْتَدَع

وهذا القسم من التشبيه يمثل الطرف الثاني من ثنائية هذا النوع من التشبيه عند الجرجاني، ويأتي مخالفا لطرف الثنائية الأول (المبتذل).

فالتشبيه المبتدع يتسم بقدر كبير من الخصوصية والفرادة والإبداع، لدى الشاعر أو المبدع الأدبي.

وقد اهتم الجرجاني بهذا القسم من التشبيه، وأشاد بدوره الكبير والمهم على المستويين: الأدبي والنقدي، لكونه يعد غريبا ومبدعا، إذ تنتفي صفة الشيوع والشراكة فيه[69]. والغرابة هنا ناجمة عن الفجوة الواسعة بين طرفيه. وفي الوقت ذاته تعد مسألة الغرابة - في هذا المجال - معيارا نقديا في التشبيه يلجأ إليها بعض الشعراء حين ينظمون قصائدهم.

ويعلل الجرجاني أمر الاستحسان في هذا التشبيه بشكل موضوعي وذوق مسوّغ، من دون ترك ذلك إلى هوى السامع أو مزاجه الشخصي أو تهويماته، فهو يقول في ذلك: «وهكذا إذا استقريت

التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشدّ، كانت إلى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب... »[70]. فبعض الأذواق تكون إلى الغرابة أمْيل منها إلى الألفة، لِمَا ينتظرها من أمور بعيدة كل البعد عن عالم الألفة، فلربما أصابها شيء من الفتور فتريد إزالته وإحلال شيء آخر مكانه. فالنفس البشرية - في أحيان كثيرة - تعشق ما هو غريب وبعيد عن أرض الواقع وتحنّ إليه.

وبعد أن ذكر الجرجاني العامل الذوقي الموضوعي في الحكم على هذا القسم من التشبيه، لجأ إلى عامل آخر لا يقل أهمية عما سبقه؛ إذ يحيل على العامل النفسي للسامع/ القارئ، هذا العامل الذي أشاد الجرجاني بدوره مرارا وتكرارا. وإن دل هذا الأمر على شيء فإنما يدل على شدة عنايته بالجانب النفسي للسامع أو القارئ. يقول في هذا الخصوص: «ومَبْنى الطباع وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يُعهد ظهوره منه، وخرج من موضوع ليس بمعدِن له، كانت صبابة النفس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر. فسواء في إثارة التعجّب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودَك الشيء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يُعرف من أصله في ذاته وصفته»[71].

من هنا فالمنهج الأدبي يمتاز بخصائص مختلفة تميزه من غيره من المناهج، في التعبير عن الأفكار والمشاعر والرؤى، فهو ينحو منحى مُوارِبا سالكا طريقا من الغرائب والعجائب، متنحّيا عن طريق المألوف المعروف؛ من أجل أن ينتقل بالمتلقي إلى عالم إبداعي جديد مختلف كل الاختلاف عما هو شائع.

فالإبداع في التشبيه يكمن في غرابته وبعده عن المألوف والشائع بين الأدباء، وهذا الأمر لا يتحقق إلا بالخروج من الرتابة إلى الفرادة، ومن العمومية إلى الخصوصية، حيث يتم ذلك من خلال طرفي التشبيه اللذين يجب أن تتسع بينهما المسافة، فذلك أدعى للغرابة[72].

إن بلاغة هذا القسم من التشبيه تنشأ «من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء ظريف يشبهه، وصورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الخطور بالبال، أو ممتزجا بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها»[73]. وليس بالامر الخافي على أحد مقدار ولوع النفس البشرية بعالم الخيال، حيث تجد فيه مستقرها واستقرارها، كونه عالما بريئا من قسوة الواقع.

على صعيد آخر، يتنافس الأدباء فيما بينهم على قسمي التشبيه السابقين: المبتذل والمبتدع؛ لكونهما يشكلان ميدانا واسعا وأرضا خصبة للتنافس فيما بينهم، ما يؤدي إلى إعطاء قيمة فنية ومعيار جمالي ونقدي في ذلك[74]. يقول الجرجاني: « ... ثم تتفاضل التشبيهات التي تجيء واسطة لهذين الطرفين، بحسب حالها منهما، فما كان منه إلى الطرف الأول أقرب فهو أدنى وأنزل، وما كان إلى الطرف الثاني أذهب، فهو أعلى وأفضل، وبوصف الغريب أجدر»[75].

وبذا يميل الجرجاني إلى تفضيل التشبيه المبتدع، بسبب الغرابة التي تتجلى فيه.

بيد أن التشبيه المبتدع أو الغريب يتسبب في حصول إشكالية في التعامل معه، تتمثل في الكشف عنه والوصول إليه ومعرفة معناه أو مغزاه. ولا يتم تجاوز هذه الإشكالية إلا من خلال بذل الجهد وتنشيط الفكر وقدح الذهن لدى المتلقي؛ من أجل الوصول إلى الهدف المراد. فهذا القسم من التشبيه «كان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر، وعليه كمّ يفتقر إلى شقه بالتفكير، وكان دُرا في قعر بحر لا بدّ له من تكلف الغوص عليه، وممتنعا في شاهق لا يناله إلا بتجشّم الصعود إليه، وكامنا كالنار في الزّند، لا يظهر حتى تقتدحه...»[76].

فالإبداع لا يأتي على مستوى واحد بل على مستويات عدة ومتدرجة، من أجل وضع الأديب في المستوى الذي يستحقه من الإبداع ويليق به، ومن ثم يأتي دور المتلقي الذي تقع على عاتقه مَهمة سبر أغوار هذا التشبيه، بما أوتي من قدرات وأدوات لفك رموزه وحل عقدته. من هنا يحتاج هذا القسم من التشبيه إلى الأديب البليغ؛ ليتمكن من استخدامه أحسن استخدام، ويحتاج إلى الناقد الفذ والمتمرس ؛حتى يفك سرّه ويزيل الحجاب عنه.

ويجب الاعتراف بصعوبة الطريقة في حل لغز هذا القسم من التشبيه، إذ لا يمكن القيام بذلك إلا من خلال عملية إجرائية معينة ومحددة.

وبحسب الجرجاني فإن هذا الإجراء لا يتم إلا عن طريق التخييل. أي أن غرابة التشبيه وندرته لا يمكن حلهما والقضاء عليهما إلا باستخدام تقنية التخييل.

فما عجز عن حله الواقع يتم حله عن طريق التخييل، دون الالتفات إلى موضوع الصدق أو الكذب في هذا المجال تحديدا. ورأي الجرجاني في هذا الأمر بيِّنٌ وواضح، إذ يقول: «فهذا كله في أصله ومغزاه وحقيقة معناه تشبيه، ولكن كنّى لك عنه، وخُودعت فيه، وأتيت به من طريق الخِلابة في مسلك السحر وطريق التخييل»[77]. من هنا يمكن للأديب أو الشاعر أن يصوغ تشبيهه وفق طريقة بعيدة كل البعد عما هو مألوف ودارج في الحياة الأدبية، بحيث يخرجه من إطار التصريح ويضعه في إطار التلميح، مُضفيا عليه مسحة جمالية وهالة سحرية تبهر المتلقي وتفتنه، وتنقله من عالم التفسير الواقعي إلى عالم التخييل الخيالي.

وبذا يتبين أن الجرجاني قد تنقل بين طرفين متناقضين من التشبيه يسيران في طريقين متباعدين كل منهما عن الآخر: هما التشبيه المبتذل والتشبيه المبتدع، مع إيثاره للقسم الثاني؛ لكون هذا القسم يشكل معيارا لتفاضل الشعراء وتمايز البلغاء فيه. بينما يشترك الجميع في القسم الأول، إذ لا مزية لأحد فيه بالقياس مع القسم الثاني.

ومع ذلك يجب الانتباه إلى أن الغرابة إذا تجاوزت حدها المناسب والمسموح به، فقد يؤدي ذلك إلى شيء من التعقيد والإبهام بحيث لا تحمد عقباه. فالغرابة يجب ألا تكون مطلقة، بل مقيدة بسياق معين ومرتبطة بظرف مخصّص؛ كي تتوافر فرصة التعامل معها.

ومع الأهمية البالغة التي تجلت للتشبيه المبتدع لدى الجرجاني، فإنه لا يمكن - بحال من الأحوال - إهمال التشبيه المبتذل أو تجاوزه، لسببين: السبب الأول هو الاختلاف الطبيعي الحاصل في مستويات المتلقي ودرجاته، والثاني - وهو الأهم - هو أن معرفة الأشياء لا تتم إلا بوجود أضدادها، إذ لا يمكن معرفة قيمة التشبيه المبتدع إلا من خلال التشبيه المبتذل، هذا التشبيه الذي يعد محطة يتم عبرها الانطلاق نحو التشبيه المبتدع الذي يحظى بحظ وافر من الإبداع.

وهكذا عد الجرجاني هذه الثنائية التشبيهية معيارا نقديا للمفاضلة بين شاعر وآخر، وقصيدة وأخرى، من خلال ما تحويه من تشبيهات: مبتذلة ومبتدعة.

4 - التشبيه الإجمالي و التشبيه التفصيلي

أ - التشبيه الإجمالي

لا مفر من الاعتراف بوجود درجة بدائية للتشبيه، وبعد ذلك يتم الانطلاق إلى درجة أرقى، وهذا الأمر لا يتم إلا من خلال التفصيل في موضوع التشبيه. أي أن التشبيه يبدأ بدرجة إجمالية ثم ينتهي بدرجة مفصلة.

إن إدراك جمال التشبيه لا يحصل دفعة واحدة ومن المرة الأولى، بل لا بد من التدرج في ذلك بدءا من المستوى الإجمالي له ثم انتهاء بمستواه التفصيلي. ويرجع هذا الأمر إلى طبيعة التركيب العضوي لدماغ الإنسان المصمم والمهيأ لاستقبال الشيء الإجمالي في الأول، ثم الشيء التفصيلي بعد ذلك، بالإضافة إلى الذوق الفني والحاسة الجمالية للإنسان أيضا. وفي هذا الخصوص يقول الجرجاني: «اعلم أن معرفة الشيء من طريق الجملة غير معرفته من طريق التفصيل»[78]. فإدراك التشبيه يتم أولا بصورة مجملة وعامة، ومن ثم يأتي دور التفصيل في ذلك؛ ليتم الإدراك بصورة خاصة. وهذا الأمر يساعد المتلقي كثيرا في استيعاب التشبيه، إذ يتعرف إليه بصورته الإجمالية في البداية، ثم يتعرف إليه بصورته المفصلة في النهاية.

وعند الجرجاني - أيضا - «الجملة أسبق إلى النفوس من التفصيل، وأنك تجد الرؤية نفسها لا تصل بالبديهة إلى التفصيل، ولكنك ترى بالنظر الأول الوصف على الجملة، ثم ترى التفصيل عند إعادة النظر، ولذلك قالوا: «النظرة الأولى حمقاء»، وقالوا: لم يُنعم النظر ولم يستقص التأمل»[79]. أي عند الوقوف على المستوى الإجمالي للتشبيه فقط.

فلا فرق يذكر في هذا المستوى من الإدراك بين شاعر وآخر أو بين ناقد وآخر، فالجميع في ذلك سواء، إذ تنتفي سمة الإبداع بين الأدباء في هذا المجال. «فأما الجمل فتستوي فيها الأقدام»[80]. من هنا لا يجب الاكتفاء بالمستوى الإجمالي للتشبيه، بل لا بد من الوصول إلى مستواه التفصيلي حيث الدرجة العالية من الإبداع، هذه الدرجة التي تمكن الأدباء من التنافس فيما بينهم.

والجرجاني بهذه الرؤية سابق للنقاد المعاصرين في هذا المجال، وله فضل السبق عليهم في ذلك، على الرغم من الاختلاف الشاسع بين عصره وعصرهم وظرفه وظروفهم.

ب - التشبيه التفصيلي

لا يجوز التوقف عند المستوى الإجمالي من التشبيه أو الاكتفاء به، إذ تقتضي سنة التطور في الأشياء الانتقال إلى مرحلة أخرى، هي المستوى التفصيلي أو التشبيه التفصيلي، الذي تتوافر فيه درجة عالية من الإبداع والخصوصية الفردية للمبدع، ومن ثم ينشأ التمايز والتفاضل بين الأدباء والمبدعين في ذلك. «وبإدراك التفصيل يقع التفاضل بين راء وراء، وسامع وسامع... وهكذا»[81]. فهذا هو التشبيه الذي يفسح في المجال أمام المتسابقين من الأدباء والنقاد لعرض إنتاجهم الإبداعي، ومن ثم يتم التمايز بينهم على أسس معيارية؛ ليحصل كل واحد منهم على القيمة الإبداعية التي يستحقها.

من هنا لم يكتف الجرجاني بإدراك جمال التشبيه ذي المستوى الإجمالي، بل تجاوز ذلك إلى إدراك التفاصيل الجزئية لجماله[82]، منطلقا في ذلك من حرصه على تقدير قيمة المتلقي، وتقديم المستوى الذي يناسبه من التشبيه.

ونظرا إلى علاقة هذا المستوى من التشبيه بالإبداع، قرنه الجرجاني بالتسلسل الطبيعي لوظائف حواس الإنسان من سمع وذوق وغيرهما؛ من أجل نقل الفكرة من المجال النظري إلى المجال العملي التطبيقي، حتى يتمكن المتلقي من استيعاب التشبيه بسهولة؛ ففي مجال حاسة السمع يقول: «... وهكذا الحكم في السمع وغيره من الحواس، فإنك تتبين من تفاصيل الصوت بأن يُعاد عليك حتى تسمعه مرة ثانية، ما لم تتبينه بالسماع الأول»[83]. ولعل الصوت في المرة الأولى تلاشى في الحيز الفضائي حيث تم امتصاصه، أما في في المرة الثانية فقد كان أظهر وأثبت فسمعه المنادى أو المقصود به. وهذا الأمر ينسحب على التشبيه حين يتم نقله من المستوى الإجمالي إلى المستوى التفصيلي.

ثم ربط الجرجاني هذا القسم من التشبيه بوظيفة حاسة الذوق إذ يقول: «وتدرك من تفصيل طعم المذوق بأن تعيده إلى اللسان ما لم تعرفه في الذوقة الأولى»[84]. لقد مزج الجرجاني في هذا المثال بين الذائقة الأدبية والذائقة الطعامية، من أجل معرفة مستوى التشبيه التفصيلي.

وبعد ذلك أورد مثالا آخر جمع فيه بين استخدامات حواس البصر والسمع والذوق، مع ربطها مباشرة بالتشبيه التفصيلي، من أجل إبراز المستوى المرموق والدرجة العالية التي يحظى بها هذا التشبيه، إضافة للدور الذي يؤديه. يقول في ذلك: «ثم تعلم أنك في إدراك تفصيل ما تراه وتسمعه وتذوقه، كمن ينتقي الشيء من بين جملة، وكمن يميز الشيء، مما قد اختلط به، فإنك حين لا يهمك التفصيل، كمن يأخذ الشيء جُزافا وجَزْفا»[85].

فالحكم على المستوى الإبداعي للتشبيه لا يكون بالتسرع أو النظرة الرعناء، بل لا بد من التروي والتأني في إصدار المعايير النقدية في هذا المقام. ولم يأت الجرجاني بالأمثلة الحسية السابقة عبثا، في الوقت نفسه لم يجعلها غاية في حد ذاتها، بل كانت عنده بمنزلة وسيلة مهمة من أجل الوصول إلى غاية سامية، هي التذوق الفني لجمال التشبيه وإبداعه، ذلك التذوق الذي لا يتم التوصل إليه أو الحصول عليه إلا عبر الانتقال من حالة الإجمال إلى حالة التفصيل، وفقا للحالة التي يتم فيها استخدام الحواس الطبيعية للإنسان، وبالموازاة مع ذلك.

فالتدرج في سماع الأصوات وتذوق الأطعمة والأشربة والتسلسل في ذلك، يوازيه في المقابل تدرج آخر وتسلسل آخر في مسار آخر أيضا، وهو الإدراك الجمالي لجمال التشبيه، الذي ينتقل من حالة الإجمال إلى حالة التفصيل.

وعلى الرغم من إيمان الجرجاني بالدور الكبير للتشبيه التفصيلي وتفضيله له وإشادته به، فإنه لم يتركه على عواهنه، بل وضع ضوابط له ومحددات، لا لتكبله ولكن لتضعه على المسار الصحيح. فالتفصيلات يجب أن تتجمع لا أن تتشتت؛ لكون الإبداع في التشبيه لا يتجلى في أبهى صوره إلا من خلال الوحدة وليس التفرّق[86]. فجمال التشبيه ورونقه لا يتحقق في حالة انفصال الأجزاء بعضها عن بعض أو تفككها، بل يتحقق من خلال التئامها واجتماعها معا.

وبذا يتبين أن الإبداع يكون في أعلى مستوياته في التشبيه الذي تكثر فيه التفصيلات، أي أنه يأتي من خلال التفصيل لا الإجمال.

من هنا تتضح المقدرة النقدية لدى الجرجاني في نظرته إلى مسألة التشبيه ومستويات إبداعه، كأنه يطلب من الأديب أو الشاعر - ولو من طرف خفي - إثراء قصائده بالتشبيهات التفصيلية لا التشبيهات الإجمالية، لِمَا تحمله الأولى من قيمة جمالية كبيرة ومعيار نقدي عال.

5- التشبيه المشترك في الصفة ومقتضاها

لهذا النوع من التشبيه محور رئيس وطرفان اثنان، فأما المحور الرئيس فهو الصفة، وأما الطرفان الاثنان فهما على الترتيب: نفس الصفة وجنسها أولا، ثم مقتضاها ثانيا. يقول الجرجاني في هذا الخصوص: «اعلم أن الذي أوجب أن يكون في التشبيه هذا الانقسام، أن الاشتراك في الصفة يقع مرة في نفسها وحقيقة جنسها، ومرة في حكم لها ومقتضى»[87]. وبناء على ذلك يمكن تقسيم هذا النوع من التشبيه إلى ما يلي:

أ - التشبيه المشترك في الصفة

سمة الاشتراك في الصفة بارزة في هذا القسم من التشبيه، لذا بدأ به الجرجاني بتفصيله وتوضيح العلاقة بين كل من المشبه والمشبه به ووجه الشبه من ناحية، وعلاقة كل طرف بالآخر

من ناحية أخرى، من خلال إيراد مثال محسوس، إذ يقول: «فالخد يشارك الورد في الحمرة نفسها وتجدها في الموضعين بحقيقتها»[88]. فعنصر الجمال الطبيعي للون الأحمر موجود في كلا الطرفين من التشبيه بنفسه وجنسه، مع اختلاف في مقدار توافره فيهما.

«فإذا كان المثبت من الشبه في الفرع من جنس المثبت في الأصل، كان أصلا بنفسه، وكان ظاهر أمره وباطنه واحدا، وكان حاصل جمعك بين الورد والخد، أنك وجدت في هذا وذاك حمرة، والجنس لا تتغير حقيقته بأن يوجد في شيئين، وإنما يُتصوّر فيه التفاوت بالكثرة والقلة والضعف والقوة، نحو أن حمرة هذا الشيء أكثر وأشد من حمرة ذاك»[89]. ويبدو الملمح الجمالي واضحا في هذه الصفة، كونه مستمَدا من نبات وردي عرفته العرب قديما، وهذا يدل على استثمار عنصر جمالي معروف في الثقافة الأدبية من خلال التشبيه.

ويصف الجرجاني نوع العلاقة بين أطراف هذا القسم من التشبيه بأنها علاقة تداخل وتفاعل فيما بينها، لا علاقة تنافر أو تضاد.

وصفة الاشتراك تصل إلى درجة يكاد فيها أحد الأطراف يحل محل الطرف الآخر، لا سيما بين المشبه والمشبه به. يقول الجرجاني في ذلك: «وإذا تأملنا متصرّف تركيبه، وجدناه يقتضي أن يكون الشيئان من الاتفاق والاشتراك في الوصف، بحيث يجوز أن يُتوهّم أن أحدهما الآخر. وهكذا تراه في العرف والمعقول، فإن العقلاء يؤكدون أبدا أمر المشابهة بأن يقولوا: «لا يمكنك أن تفرّق بينهما»[90].

فالإحساس بالجمال قد يطغى على المتلقي فيستسلم له، ما يؤدي إلى نسيانه لنفسه طيلة مدة تأمله. وهذا الأمر ناجم عن وحدة جمالية موجودة في الطبيعة، أو توحد بين كائن نباتي وكائن إنساني في الجمال، هذا الجمال الذي يعد كلا متكاملا وليس متفرقا، فالحياة متوافرة في الطرفين. من هنا يصف الجرجاني هذا القسم بالتشبيه الحقيقي[91]، ويمكن نعته بالتشبيه المباشر أو المقارنة المباشرة بين كل من المشبه والمشبه به.

فـ «حين نعمد إلى تشبيه شيء بشيء فإنما نعقد بينهما نوعا من المقارنة في الظاهر، لكن هذه المقارنة لا تهدف إلى تفضيل أحد الشيئين على الآخر، وإنما ترمي إلى وصف المشبه بمثل ما اتصف به المشبه به، أو بعبارة أخرى فإن نتيجة هذه المقارنة انسحاب بعض صفات المشبه به على المشبه»[92].

وهذا ما حصل في تشبيه الخد بالورد تحديدا.

وعلى الرغم من سيطرة المنحى الجمالي على هذا القسم من التشبيه، فإنه يحمل في طياته سمة تقريرية ومباشرة. فالجمال بشكل عام منتشر في طرفي التشبيه، بحيث يُعرف ذلك من النظرة السطحية الأولى، إذ اشتمل كل من الخد والورد على جمال اللون الأحمر. لذا يشترك الجميع من الشعراء في نظم قصائدهم بالإفادة من هذا التشبيه، فهو شائع بكثرة في أغراضهم الشعرية المتعددة.

ب - التشبيه المشترك في مقتضى الصفة

وهذا القسم من التشبيه لا ينشأ من فراغ ولا يكون مباشرا، بل لا بد له من توطئة ومرحلة سابقة تؤسس له، وما هذه المرحلة السابقة سوى التشبيه المشترك في الصفة نفسها وفي جنسها. فـ «معلوم أن الاشتراك في الصفة نفسها، أسبق في التصور من الاشتراك في مقتضى الصفة، كما أن الصفة نفسها مقدمة في الوهم على مقتضاها»[93]. من هنا يلعب التشبيه المشترك في الصفة دورا كبيرا، إذ يؤسس للتشبيه المشترك في مقتضى الصفة. وهذا الإجراء يشكل تسلسلا منطقيا في إبداع الصورة التشبيهية.

ويورد الجرجاني مثالا حسيا على هذا القسم من التشبيه، يتجلى الاشتراك فيه من خلال مقتضى الصفة وتوابعها واستحقاقاتها، فيقول مبينا طبيعة العلاقة بين الكلام الجميل وتذوق طعم الشيء الحلو: «واللفظ يشارك العسل في الحلاوة، لا من حيث جنسه، بل من جهة حكم وأمر يقتضيه، وهو ما يجده الذائق في نفسه من اللذة، والحالة التي تحصل في النفس إذا صادفت بحاسة الذوق ما يميل إليه الطبع ويقع منه بالموافقة»[94].

ويتابع الجرجاني حديثه عن هذا القسم من التشبيه، نافيا إرجاع العامل في الاشتراك فيه إلى الصفة نفسها أو جنسها، بل يرجعه إلى ما تقتضيه الصفة وما توجبه وما تستحقه، إذ يقول: «فلما كان كذلك، احتيج لا محالة إذا شُبّه اللفظ بالعسل في الحلاوة أن يُبين أن هذا التشبيه ليس من جهة الحلاوة نفسها وجنسها، ولكن من مقتضى لها، وصفة تتجدّد في النفس بسببها»[95]. إذن فالمشاركة هنا حاصلة من جراء الأثر الطيب والحسن الذي يتركه الكلام البليغ في ذوق المتلقي من جهة، وأثر العسل في فم متذوقه من جهة أخرى. فالمشابهة اكتملت بسبب الاجتماع الذي تم بين أثر الكلام الجميل وأثر طعم العسل.

ثم يبين الجرجاني الأثر النفسي الناجم عن مقتضى الصفة، ممثلا بالحالة النفسية المريحة التي يجدها السامع أو القارئ؛ إذ يسمع كلاما جميلا أو يقرؤه، مع الإشارة إلى أن هذه الحالة شبيهة بحالة من يتذوق طعم العسل وحلاوته[96]. يقول في ذلك: إن «القصد أن يُخبَر بأن السامع يجد عند وقوع هذا اللفظ في سمعه حالة في نفسه، شبيهة بالحالة التي يجدها الذائق للحلاوة من العسل، حتى لو تمثلت الحالتان للعيون، لكانتا تُريان على صورة واحدة، ولوُجدتا من التناسب على حدّ الحمرة من الخدّ، والحمرة من الورد»[97]. فالجمال هنا ليس بسبب الشكل الظاهري أو الخارجي، بل بسبب الأثر الناجم عن كل من الكلام الجميل وطعم العسل.

ويمكن القول: إن هذا القسم من التشبيه غير مباشر وغير ظاهر، والسبب في ذلك هو عدم وجود أثر حسّي لحلاوة العسل في الكلام المقصود بشكل مباشر وبصورة ظاهرة، أي في

المشبه[98]. فمنبع الجمال هنا من إتيان التشبيه بصورة غير مباشرة وبشكل غير تقريري وبعيدا عن الكلام السطحي. وقد أشاد الجرجاني بهذا التشبيه، لِمَا يحمله من عمق وبعد كبيرين يجعلان المتلقي يتأثر به كثيرا.

إن هذا التشبيه يكون فيه المشبه شيئا معنويا غير محسوس، بينما يكون المشبه به شيئا حسّيا أو محسوسا، بحيث يمكن الإحساس به باستخدام إحدى وسائل الحسّ الطبيعية للإنسان.

فأثر الكلام الجميل على نفس الإنسان شبيه بأثر طعم حلاوة العسل ومذاقه على نفس الإنسان أيضا. وقد تحصل إشكالية في المواءمة بين أثري الكلام الجميل وطعم العسل، إذ قد يلاقي المتلقي شيئا من الصعوبة في فهم ذلك.

ويمكن إيجاد مخرج لهذه الإشكالية عن طريق التأويل. فالتأويل هو السبيل الوحيد عند الجرجاني في ذلك، حيث يتم إدراج المشبه (الكلام الجميل) ووضعه في إطار الجانب الحسّي الذوقي تحديدا، وهذا الأمر لا يتحقق إلا عبر التخييل.

وبذا تتم الموازنة بين طرفي التشبيه: المشبه والمشبه به[99].

وبذا - أيضا - يتبين أن التشبيه المشترك الذي يأتي عن طريق مقتضى الصفة أبلغ وأرقى من التشبيه المقتصر على الصفة نفسها أو جنسها؛ وذلك بسبب البعد عن الهيئة المباشرة.

وهكذا فإن هذه الثنائية من التشبيه جاءت لتؤكد مسألة الجانب المعياري في التشبيه، وقد اتسم كل قسم منها بسمات إبداعية معينة تتناسب مع حالة المتلقي ونفسه وذوقه، مع أن القسم الثاني من التشبيه (وهو الاشتراك في مقتضى الصفة) يحظى بحظ أوفر من السمات الابداعية واللمسات الجمالية، هذه السمات التي تحتاج من المتلقي إلى بذل جهد أكبر للحصول على المراد. كما ويشكل هذا التشبيه ميدانا رحبا للتنافس بين الأدباء والشعراء لِمَا يتسم به من عمق، لذا فضله الجرجاني.

6 - التشبيه الصريح و التشبيه المعكوس

هذا هو النوع الأخير من أنواع التشبيه عند الجرجاني، وهو يشكل ثنائية تشبيهية - كالثنائيات السابقة - مكونة من التشبيه الصريح والتشبيه المعكوس.

أ - التشبيه الصريح

ثمة شيء من الاتفاق الضمني بين النقاد العرب القدماء على استخدام التشبيه الصريح، وذلك وفقا لمعايير العرب الأدبية وتقاليدهم النقدية الدارجة آنذاك، لذا تناقلوه جيلا بعد جيل

وتوارثه بعضهم عن بعض حتى صار ديدنهم. فالأصل في التشبيه عندهم «أن يُلتمس المشبه به مما هو معروف ومألوف في حياتهم، حتى لو كان المشبه أقوى وأعظم في الصفة التي يشترك فيها مع المشبه به»[100]. وهذا الأمر ناجم عن تأثرهم ببيئتهم المكانية والجغرافية وتعلقهم بها، كونها تشكل وطنا سِياديا لهم. وتأثير البيئة بارز كثيرا في آدابهم وأشعارهم، إذ إن أغلبيتهم ألفت ونظمت في ذلك.

كذلك جرت العادة عند البلاغيين العرب «على تشبيه الأدنى بالأعلى»[101] حين يصوغون تشبيهاتهم، حيث كانت نظرتهم إلى المشبه به على أنه يمثل حالة مثالية راقية يُحتذى بها في التشبيه؛ من أجل إعلاء قيمة المشبه.

وهذا ما يسمى بالتشبيه الصريح أو المباشر، أو التشبيه التقليدي المعروف لدى الجميع. وقد اتفق على ذلك الأدباء العرب القدماء، ومن ثم النقاد القدماء ومن ضمنهم الناقد الفذ عبدالقاهر الجرجاني.

أما مصطلح «التشبيه الصريح» فقد ورد عند الجرجاني حيث تكلم عن الأدوات المتعددة لهذا القسم من التشبيه، من الكاف وغيرها[102].

ثمة سمتان يجب توافرهما في هذا القسم من التشبيه: السمة الأولى هي ذكر طرفي التشبيه بصورة واضحة وبشكل صريح، إذ: «يكون كل واحد من المشبه والمشبه به مذكورا فيه، نحو: «زيد أسد» و«وجدته أسدا»، هل تُساوِقُ صريحَ التشبيه حتى يجوز في كل شيئين قُصد تشبيهُ أحدهما بالآخر أن تحذف الكافَ ونحوها من الثاني، وتجعله خبرا عن الأول أو بمنزلة الخبر؟»[103]. وقد حذفت أداة التشبيه في المثالين السابقين؛ لمجيء المشبه به نكرة، بينما المشبه جاء معرفة.

وعلى الرغم من حالة التنكير التي لحقت بلفظ المشبه به، فإنه بقي متوزانا مع لفظ المشبه المعرفة، وذلك من حيث الدرجة العالية للأسد في القدرة والمستوى الرفيع من المقدرة على التحمل والقتال. فقد حل العامل البلاغي الزائد هنا محل العامل النحوي الناقص، إذ تم تعويض النقصان الذي لحق المشبه به برصيده البلاغي الذي يشكل مثالا عاليا يُحتذى به.

والسمة الثانية لهذا القسم من التشبيه هي ورود كل من المشبه والمشبه به معرفتين، لاسيما عند إثبات إحدى أدوات التشبيه المعروفة. «والقولُ في ذلك إن التشبيه إذا كان صريحا بالكاف و«مثل»، كان الأعرفُ الأشهر في المشبه به أن يكون معرفة، كقولك: «هو الأسد» و«هو كالشمس» و«هو كالبحر» و«كليث العرين» و«كالصبح» و«كالنجم» وما شاكل ذلك»[104].

وعلى الرغم من مجيء طرفي التشبيه معرفتين، فإن ثمة خللا بلاغيا لحق لفظ المشبه به. فطرف التشبيه هذا يرنو إلى السموّ ويَنشد الجانب المثالي، وليس بمقدوره أن يحافظ على هذه

المكانة إلا من خلال أداة تشبيه تتصل به، فعندئذ يمكن الخروج من هذه الإشكالية البلاغية، إذ يحصل توازن بين لفظي المشبه والمشبه به على الصعيد البلاغي.

أما في حالة مجيء المشبه به نكرة فلا بد من الخروج من هذا المأزق. ولا يتم ذلك إلا بإتّباع المشبه به بصفة، أي جعله مقرونا بصفة، فيصبح عندئذ معرفة أو قريبا من المعرفة. يقول الجرجاني في هذا الخصوص: «ولا يكاد يجيء نكرة مجيئا يُرتضَى نحو: «هو كأسد» و«كبحر» و«كغيث»، إلا أن يُخصّص بصفة نحو «كبحر زاخر»[105].

والوسيلة السابقة ليست الوحيدة في التخلص من حالة التنكير التي تلحق المشبه به، إنما ثمة وسيلة أخرى للتخلص من التنكير. وتتمثل هذه الوسيلة بالاتكاء على واحدة من حالتي الإعراب المعروفتين: حالة الرفع أو حالة النصب. يقول الجرجاني في ذلك: «فإذا جعلت الاسم المجرور بالكاف معربا بالإعراب الذي يستحقه الخبر من الرفع أو النصب، كان كلا الأمرين التعريف والتنكير فيه حسنا جميلا، تقول: «زيد الأسد» و«الشمس» و«البحر» و«زيد أسد» و«شمس» و«بدر» و«بحر» [106]، ورأيت زيدا أسدا.

وبذا يتضح الدور المهم للعامل النحوي، إذ يقوم بالتخلص من الإشكالية البلاغية السابقة وإيجاد حل لها، بالاعتماد على حالة الرفع أو النصب الإعرابيتين، حيث يتم التسويغ النحوي للتنكير الذي لحق المشبه به. إن انتقال العامل النحوي إلى المجال البلاغي لهو دليل على تضافر العِلمين السابقين: النحو والبلاغة معا، لإرساء معيار للنقد الأدبي في التشبيه. وليس بغريب مقدار إشادة الجرجاني بدور النحو في التأصيل النقدي.

ب - التشبيه المعكوس

لم يكتف الجرجاني بالقسم السابق من التشبيه، بل تجاوزه إلى قسم آخر وسمه بمصطلح «التشبيه المعكوس» أو المقلوب، حيث يتم الحصول عليه بإجراء تغيير، يتمثل في تحويل الطرف الأول للتشبيه الصريح بجعل المشبه مشبها به، ثم تحويل الطرف الثاني (وهو المشبه به) إلى مشبه. وبعبارة أخرى أوضح القيام بعملية عكس للطرفين أو قلبهما، وذلك بـ «جعل الفرع أصلا والأصل فرعا، وهو إذا استقريت التشبيهات الصريحة وجدته يكثر فيها»[107].

وبذا يشكل التشبيه الصريح محطة نقدية هامة، يتم عبرها التحول إلى نمط آخر من خلال إحلال أحد طرفيه محل الآخر. ومن هنا تنبع أهميته، إذ لولاه لم يحصل هذا التغيير النقدي من مسار التشبيه الصريح إلى مسار التشبيه المعكوس.

وقد تحدث الجرجاني عن الطريقة الإجرائية التي يتم من خلالها تحويل التشبيهات الصريحة إلى تشبيهات معكوسة عند الأدباء العرب القدماء، إذ يقول: «وذلك نحو أنهم يشبّهون الشيء فيها

بالشيء في حال، ثم يعطفون على الثاني فيشبّهونه بالأول، فترى الشيء مشبّها مرة، ومشبّها به مرة أخرى»[108].

ومن جهة أخرى، يأتي «التشبيه المعكوس أو المقلوب طلبا للمبالغة بادّعاء أن وجه الشبه في المشبه أقوى منه في المشبه به. وقد شاع ذلك واتسع حتى صار كأنه الأصل في التشبيه»[109].

فالأصل في التشبيه - كما هو معروف - التِماس علوّ المرتبة في المشبه به، وهذا ما درج عليه قدماء العرب من الأدباء والنقاد، أما في حالة التشبيه المعكوس فالتِماس المرتبة الأعلى يكون في المشبه نفسه. وبذا يتم تجاوز أحد التقاليد الفنية في صياغة التشبيه، ما يؤدي إلى إبداع وتجديد.

وقد أورد الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة» الكثير من الأمثلة والأدلة والشواهد، لاسيما الشعرية منها على هذا القسم من التشبيه، مع بيان الآلية التي يتم من خلالها تحويل التشبيه الصريح إلى تشبيه معكوس[110]، وذلك من أجل إعطاء شيء من المرونة إلى المعيار النقدي في التشبيه ومن ثم تطويره.

ومثال ذلك «قول محمد بن وُهيب:

وَبَدَا الصّبَاحُ كَأنَ غُرّتَهُ وَجْهُ الخَلِيفَةِ حِينَ يُمْتَدَحُ

[من الكامل]

فهذا على أن جعل وجه الخليفة كأنه أعرف وأشهر وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح، فاستقام له بحكم هذه النية أن يجعل الصباح فَرْعا ووجه الخليفة أصْلا»[111].

فالمعيار النقدي الدارج أن يجري تشبيه وجه الخليفه بالصباح، كون الصباح يتصف بكثرة الوضاءة والضياء، لكن ما حصل هنا هو صياغة التشبيه بطريقة مخالفة للمعهود، إذ تم تشبيه الصباح بوجه الخليفة، أي أن الشاعر يلتمس المكانة المرموقة في «وجه الخليفة» أكثر منها في «الصباح». ولعل الشاعر توصل إلى هذا الحكم في التشبيه اعتمادا منه على تقنية التخييل وليس الواقع. فعبر التخييل يتم تحويل اللامعقول إلى معقول.

وبذا فقد عدّ البلاغيون والنقاد العرب القدماء استخدام الشعراء للتشبيه المعكوس آية براعة وإتقان صنعة شعرية[112]، لأنه يكسر بعض الشيء من حدة المعيار البلاغي، وذلك من أجل توليد معيار جديد يقوم على أسس جديدة، ما يؤدي إلى شدة إدهاش المتلقي والتأثير فيه.

من هنا أثار الجرجاني «في القرن الخامس الهجري مسألة التشبيه المعكوس من جديد، وأفاض في شرحها محاولا التوفيق بين واقع التجربة الشعرية، ومقررات أسلافه من البلاغيين،

وليمكن التوفيق عدّل من الفكرة القائلة بأن المشبه به يجب أن يكون أكثر تمكنا في الصفة من المشبه...»[113]. لذا يعد الجرجاني مبدعا ومجددا في هذا المضمار، إذ تجاوز المعيار النقدي المألوف والشائع آنذاك، بحيث جعله يتسم بشيء من المرونة. فالمعيار النقدي ليس سيفا مصلتا على رقبة الأدب، إنما وُضع لمسايرته وفق ما يستجد.

من جانب آخر، وبحسب الجرجاني، فإن عكس التشبيه أو قلبه لا يحصل إلا في التشبيه الصريح «التقليدي»، بينما لا يحصل ذلك في تشبيه التمثيل. يقول في هذا الخصوص: «وإذ قد تبين كيف يكون جعل الفرع أصلا، والأصل فرعا في التشبيه الصريح، فارجع إلى «التمثيل»، وانظر هل تجيء فيه هذه الطريقة على هذه السَعة والقوة؟ ثم تأمل ما حُمل من «التمثيل» عليها كيف حكمه؟ وهل هو مساوٍ لما رأيت في التشبيه الصريح، وحاذٍ حذوه على التحقيق، أم الحال على خلاف ذلك؟»[114]. فعلى الرغم من اشتقاق تشبيه التمثيلٍ من التشبيه الصريح، فإنه لا يُستحسن تحويل «التمثيل» إلى «معكوس»، لأن توليد الأنماط الجديدة لا يكون إلا من الأصل، أي التشبيه الصريح.

إذن فالجرجاني يقصر مسألة العكس في التشبيه على التشبيه الصريح فقط، وينفي ذلك عن تشبيه التمثيل.

ومع ذلك، فقد أوجد الجرجاني مخرجا أو حلا لقضية العكس أو القلب في تشبيه التمثيل. فهذا الأمر في رأيه إذا ما حصل، فلا مفر عندئذ من اللجوء إلى عملية التأويل أو التخييل. يقول في هذا الخصوص: «وإذا كان الأمر كذلك، علمت أن طريقة العكس لا تجيء في «التمثيل» على حدها في التشبيه الصريح، وأنها إذا سُلكت فيه كان مبنيا على ضرب من التأوّل والتخيل يخرج عن الظاهر خروجا ظاهرا، ويبعد عنه بعدا شديدا»[115]. ومع أن التأويل في الأدب أمر سائغ، فإن الإفراط فيه يصبح أمرا مكروها، لأنه قد يؤدي إلى مبالغات سقيمة ومنفرة.

وبذا يتبين أن التشبيه المعكوس أو المقلوب يتضمن قدرا أكبر من الإبداع الفني والأدبي عما هي عليه الحال في التشبيه الصريح، وذلك بسبب اقتران التشبيه الصريح بالمألوف والدارج، وخروج التشبيه المعكوس عما هو مألوف وراسخ في الذاكرة الجماعية، على الرغم من أن الذاكرة الأدبية العربية وطنت نفسها على التشبيه الصريح، بسبب ألفته ودروجه وشيوعه بين الأدباء والنقاد.

وفي نهاية البحث يبدو جليا أن الجرجاني وظف الصورة التشبيهية في البلاغة توظيفا نقديا، إذ جعلها أحد معايير النقد الأدبي، فلم ينظر إليها نظرة جزئية أو سطحية، بل جاءت نظرته إليها أعمق، وتمثلت تلك النظرة في إبعاد التشبيه عن مسألة الزينة، وتجاوز ذلك إلى فكر عميق. وقد تجسد ذلك - بشكل واضح - في أنواع التشبيه الستة التي تم عرضها.

خاتمة

تميزت نظرة عبدالقاهر الجرجاني للتشبيه من نظرة النقاد العرب القدماء، إذ نظر هؤلاء النقاد إلى التشبيه نظرة تكاد تكون متطابقة من حيث المفهوم التقليدي، وكذلك التقسيم، إذ كانت نظرتهم إلى الموضوع نظرة بلاغية تقليدية.

أما الجرجاني فقد كانت نظرته نقدية وعميقة. لقد ارتأى أن الشاعر العربي القديم عامة لا يمكن أن يكثر من التشبيهات في قصائده إلا لغاية نقدية وهدف عميق.

ويتبين في هذا البحث أن الجرجاني قسم التشبيه بطريقة مختلفة عمن سبقه، إذ جاءت تقسيماته على شكل ثنائيات متقابلة تم رصدها في ست، حيث بدأ الطرف الأول من كل ثنائية بالمستوى الأوضح والأسهل والأعرف للتشبيه، ثم جاء الطرف الثاني منها بالمستوى الأبعد والأغرب.

وكأنّ الجرجاني بذلك يريد أن يؤسس لمفهوم جديد للتشبيه وتقسيم جديد أيضا. وبطبيعة الحال فإن هذه الجدة لن تتوافر إلا عبر المرور بمحطة طبيعية وأساسية، بحيث يتم الانطلاق منها فيما بعد، إذ لا يمكن التعرض للتشبيه الأعمق مباشرة، بل لا بد من المرور بمرحلة التشبيه الأبسط أولا.

فهو لا يريد أن يكتفي بالمستوى الأول من التشبيه؛ كون هذا المستوى يستوي فيه الشعراء جميعا، بينما المستوى الثاني من التشبيه هو الأهم، وفي الوقت نفسه هو الذي يحمل كل معاني الإبداع والتجديد والغرابة، ما يؤدي إلى التمايز بين الشعراء في ذلك، ومن ثم النقاد في أحكامهم النقدية ومعاييرهم الجمالية.

ومعاني الإبداع تلك هي التي يتشكل منها ويتأسس عليها المفهوم الأدبي بشكل عام. فالأدب في الأساس يبتعد عن الجانب المباشر ويرتقي نحو الجانب الملتوي والمُوارب.

فإذا كان الطرف الأول من ثنائيات التشبيه عند الجرجاني يمثل الجانب المباشر، فإن الطرف الثاني من تلك الثنائيات يمثل الجانب غير المباشر للأدب.

الهوامش

1 جمال الدين بن منظور: «لسان العرب المحيط»، تحقيق: عبدالله العلايلي، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة يوسف خياط، دار الجيل، بيروت، 1988، ج 3، ص 365 و366، مادة شبه.

2 عمرو بن بحر الجاحظ: «رسائل الجاحظ»، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1991، ج 4، ص 5 و6.

3 عمرو بن بحر الجاحظ: «رسائل الجاحظ»، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1991، ج 1، ص 283.

4 علي الرمّاني: «ثلاث رسائل في إعجاز القرآن - الرسالة الثانية - النكت في إعجاز القرآن الكريم»، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلّام، دار المعارف، القاهرة، ج. م. ع، ط 2، 1968، ص 80.

5 أبو هلال الحسن العسكري: «كتاب الصناعتين - الكتابة والشعر»، تحقيق: مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1984، ص 261.

6 محمد بن الطيب الباقلّاني: «إعجاز القرآن»، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص263 و264.

7 الحسن بن رشيق القيرواني: «العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده»، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 5، 1981، ج 1، ص 286.

8 علي بن خلف الكاتب: «مواد البيان»، تحقيق: حسين عبداللطيف، منشورات جامعة الفاتح، طرابلس، 1982، ص 184.

9 عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني: «كتاب أسرار البلاغة»، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط 1، 1991، ص 321.

10 المصدر نفسه، ص 322.

11 المصدر نفسه، ص 27.

12 جابر عصفور: «الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب»، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992، ص 113.

13 المرجع نفسه، ص 171.

14 محمد بن يزيد المبرّد: «الكامل»، تحقيق: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 2، 1993، مج 2، ص 996.

15 عبدالقاهر بن عبدالرحمن الجرجاني: «كتاب دلائل الإعجاز»، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط 3، 1992، ص 424 و425.

16 هشام الريفي: «دراسة التشبيه بين التركيب النحوي والدلالي عند البلاغيين العرب القدامى»، حوليات الجامعة التونسية، 1988، ص 250.

17 ابن يزيد المبرّد: «الكامل»، مج 2، ص 534، 923، 930، 940، 941، 1017، 1053، 1055.

18 محمد بن أحمد بن طباطبا: «عيار الشعر»، تحقيق: محمد زغلول سلّام، منشأة المعارف، الأسكندرية، (من دون سنة النشر)، ص 56.

19 أبو هلال العسكري: «كتاب الصناعتين»، تحقيق 262.

20 ابن رشيق القيرواني: «العُمدة»، ج 1، ص 287.

21 سعيد بن سنان الخفاجي: «سر الفصاحة»، تحقيق: علي فودة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1994، ص 235 - 243.

22 سيد عبدالفتّاح حجاب: «منهج عبدالقاهر بين الموضوعية والذاتية»، مجلة كلية اللغة العربية، ع 10، 1980، ص 429.

23 عبدالعزيز عبدالمعطي عرفة: «تربية الذوق البلاغي عند عبدالقاهر الجرجاني»، دار الطباعة المحمدية، الأزهر، ط 1، 1983، ص 519.

24 عبدالقاهر الجرجاني: «كتاب أسرار البلاغة»، ص 90، ومواضع أخرى كثيرة ومتعددة في المصدر نفسه.

25 المصدر نفسه، ص 90.

26 المصدر نفسه، ص 90.

27 عمرو بن بحر الجاحظ: «البيان والتبيين»، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985، ج 1، ص 106.

28 عبدالقاهر الجرجاني: «كتاب أسرار البلاغة»، ص 91.
- انظر. غيلان بن عقبة العدوي: «ديوان شعر ذي الرمّة»، تحقيق: زهير فتح الله، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1995، ص 109.

29 عبدالقاهر الجرجاني: «كتاب أسرار البلاغة»، ص 91.

30 المصدر نفسه، ص 92.

31 أحمد أحمد بدوي: «من بلاغة القرآن»، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، (من دون سنة النشر)، ص 190.

32 محمد حسين الصغير: «أصول البيان العربي - رؤية بلاغية معاصرة»، دار الشؤون الثقافية العامة، أعظمية، بغداد، العراق، 1986، ص 63.

33 عبدالقاهر الجرجاني: «كتاب أسرار البلاغة»، ص 90.

34 المصدر نفسه، ص 92.

35 المصدر نفسه، ص 93.

36 المصدر نفسه، ص 93.

37 المصدر نفسه، ص 93.

38 المصدر نفسه، ص 93.

39 محمد خلف الله أحمد: «من الوجهة النفسية - في دراسة الأدب ونقده»، المطبعة العالمية، القاهرة، ط 2، 1970، ص 134 و135.

40 عبدالقاهر الجرجاني: «كتاب أسرار البلاغة»، ص 94.

41 المصدر نفسه، ص 94.

42 المصدر نفسه، ص 94.

43 المصدر نفسه، ص 94.

44 المصدر نفسه، ص 95.

45 المصدر نفسه، ص 95. للمزيد انظر. ص 96.
- انظر. عبدالله بن المعتز: «شعر ابن المعتز»، تحقيق: يونس أحمد السامرّائي، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، الجمهورية العراقية، 1978، ج 2، ص 619.

46 عبدالعزيز عرفة: «تربية الذوق البلاغي عند عبدالقاهر الجرجاني»، ص 519.

47 عبدالقاهر الجرجاني: «كتاب أسرار البلاغة»، ص 97.

48 المصدر نفسه، ص 225.

49 المصدر نفسه، ص 97.

50 المصدر نفسه، ص 97.
- انظر. عبدالله بن المعتز: «طبقات الشعراء»، تحقيق: عبدالستّار أحمد فرّاج، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 2، 1968، ص 89.

51 عبدالقاهر الجرجاني: «كتاب أسرار البلاغة»، ص 97.
- انظر. عبدالله بن المعتز: «ديوان شعر ابن المعتز»، تحقيق: يونس أحمد السامرّائي، بيروت، لبنان، ط 1، 1997، ج 3، ص 179.

52 عبدالعزيز عرفة: «تربية الذوق البلاغي عند عبدالقاهر الجرجاني»، ص 522.

53 عبدالقاهر الجرجاني: «كتاب أسرار البلاغة»، ص 225.

54 المصدر نفسه، ص 226.

55 المصدر نفسه، ص 108 - 109، 119، 115، 121 - 123، 132 - 139، وغيرها.

56 المصدر نفسه، ص 123.

57 المصدر نفسه، ص 123.

58 المصدر نفسه، ص 123.

59 المصدر نفسه، ص 123.

60 ضياء الدين بن الأثير: «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر»، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبّانة، منشورات دار الرفاعي، الرياض، ط 2، 1983، ج 2، ص 123.

61 عبدالقاهر الجرجاني: «كتاب أسرار البلاغة»، ص 123.

62 المصدر نفسه، ص 165.

63 المصدر نفسه، ص 165.

64 المصدر نفسه، ص 129 و130.

65 المصدر نفسه، ص 190.

66 المصدر نفسه، ص 189.

67 المصدر نفسه، ص 189 و190.

68 المصدر نفسه، ص 340 و341.

69 المصدر نفسه، ص 123.

70 المصدر نفسه، ص 130.

71 المصدر نفسه، ص 131.

72 المصدر نفسه، ص 165.

73 مصطفى الصاوي الجويني: «البلاغة العربية - تأصيل وتجديد»، منشأة المعارف، الأسكندرية، 1985، ص 91.

74 عبدالعزيز عتيق: «علم البيان»، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص 114.

75 عبدالقاهر الجرجاني: «كتاب أسرار البلاغة»، ص 165.

76 المصدر نفسه، ص 340.

77 المصدر نفسه، ص 342.

78 المصدر نفسه، ص 157.

79 المصدر نفسه، ص 160.

80 المصدر نفسه، ص 160.

81 المصدر نفسه، ص 160.

82 سيد حجاب: «منهج عبدالقاهر بين الموضوعية والذاتية»، ص 431.

83 عبدالقاهر الجرجاني: «كتاب أسرار البلاغة»، ص 160.

84 المصدر نفسه، ص 160.

85 المصدر نفسه، ص 160.

86 المصدر نفسه، ص 192 - 196.

87 المصدر نفسه، ص 98.

88 المصدر نفسه، ص 98.

89 المصدر نفسه، ص 99.

90 المصدر نفسه، ص 99.

91 المصدر نفسه، ص 99.

92 شفيع السيد: «التعبير البياني - رؤية بلاغية نقدية»، مكتبة الشباب، المنيرة، 1977، ص 37.

93 عبدالقاهر الجرجاني : «كتاب أسرار البلاغة»، ص 99.

94 المصدر نفسه، ص 98.

95 المصدر نفسه، ص 98.

96 سيد حجاب: «منهج عبدالقاهر بين الموضوعية والذاتية»، ص 450.

97 عبدالقاهر الجرجاني: «كتاب أسرار البلاغة»، ص 98.

98 شفيع السيد: «التعبير البياني»، ص 37.

99 عبدالقاهر الجرجاني: «كتاب أسرار البلاغة»، ص 100 - 101.

100 بكري شيخ أمين: «البلاغة العربية في ثوبها الجديد - علم البيان»، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 2، 1990، ج 2، ص 51.

101 المرجع نفسه، ص 51.

102 عبدالقاهر الجرجاني: «كتاب أسرار البلاغة»، ص 246.

103 المصدر نفسه، ص 246.

104 المصدر نفسه، ص 246 و247.

105 المصدر نفسه، ص 247.

106 المصدر نفسه، ص 247.

107 المصدر نفسه، ص 204.

108 المصدر نفسه، ص 204،

109 بكري أمين: «البلاغة العربية في ثوبها الجديد»، ج 2، ص 51.

110 عبدالقاهر الجرجاني: «كتاب أسرار البلاغة»، ص 204 - 219.

111 المصدر نفسه، ص 223.

112 حمّادي صّمود: «التفكير البلاغي عند العرب - أسسه وتطوّره إلى القرن السادس - مشروع قراءة»، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص 544.

113 المرجع نفسه، ص 546.

114 عبدالقاهر الجرجاني: «كتاب أسرار البلاغة»، ص 225.

115 المصدر نفسه، ص 226.

المصادر والمراجع

1 **ابن الأثير، ضياء الدين**: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبّانة، منشورات دار الرفاعي، ط 2، الرياض، 1983، ج 2.
2 **أحمد، محمد خلف الله**: من الوجهة النفسية - في دراسة الأدب ونقده، المطبعة العالمية، ط 2، القاهرة، 1970.
3 **أمين، بكري شيخ**: البلاغة العربية في ثوبها الجديد - علم البيان، دار العلم للملايين، ط 2، بيروت - لبنان، 1990، ج 2.
4 **ابن طباطبا، محمد بن أحمد**: عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلّام، منشأة المعارف، الاسكندرية، (من دون سنة النشر).
5 **ابن منظور، جمال الدين**: لسان العرب المحيط، تحقيق: عبدالله العلايلي، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة يوسف خياط، دار الجيل، بيروت، 1988، ج 3.
6 **الباقلّاني، محمد بن الطيب**: إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1963.
7 **بدوي، أحمد أحمد**: من بلاغة القرآن، دار نهضة مصر - الفجالة - القاهرة، (من دون سنة النشر).
8 **الجاحظ، عمرو بن بحر**: البيان والتبيين، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1985، ج1.
9 **الجاحظ، عمرو بن بحر**: رسائل الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، ط 1، بيروت، 1991، ج 1.
10 **الجاحظ، عمرو بن بحر**: رسائل الجاحظ، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، دار الجيل، ط 1، بيروت، 1991، ج 4.
11 **الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن**: كتاب أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط 1، القاهرة، 1991.
12 **الجرجاني، عبدالقاهر بن عبدالرحمن**: كتاب دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، ط 3، القاهرة - مصر، 1992.
13 **الجويني، مصطفى الصاوي**: البلاغة العربية - تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1985.
14 **حجاب، سيد عبدالفتاح**: منهج عبدالقاهر بين الموضوعية والذاتية، مجلة كلية اللغة العربية، ع 10، 1980.
15 **الخفاجي، سعيد بن سنان**: سر الفصاحة، تحقيق: علي فودة، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1994.
16 **الرمّاني، علي**: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن - الرسالة الثانية - النكت في إعجاز القرآن الكريم، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلّام، دار المعارف، ط 2، القاهرة - ج. م. ع، 1968.
17 **الريفي، هشام**: دراسة التشبيه بين التركيب النحوي والدلالي عند البلاغيين العرب القدامى، حوليات الجامعة التونسية، 1988.

18 **السيد، شفيع**: التعبير البياني - رؤية بلاغية نقدية، مكتبة الشباب، المنيرة، 1977.

19 **الصغير، محمد حسين**: أصول البيان العربي - رؤية بلاغية معاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، أعظمية، بغداد - العراق، 1986.

20 **صّمود، حمّادي**: التفكير البلاغي عند العرب - أسسه وتطوّره إلى القرن السادس - مشروع قراءة، منشورات الجامعة التونسية، تونس،1981.

21 **عتيق، عبدالعزيز**: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.

22 **العدوي، غيلان بن عقبة**: ديوان شعر ذي الرمّة، تحقيق: زهير فتح الله، دار صادر، ط 1، بيروت - لبنان، 1995.

23 **عرفة، عبدالعزيز عبدالمعطي**: تربية الذوق البلاغي عند عبدالقاهر الجرجاني، دار الطباعة المحمدية، ط 1، الأزهر، 1983.

24 **العسكري، أبو هلال الحسن**: كتاب الصناعتين - الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت - لبنان، 1984.

25 **عصفور، جابر**: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط 3، بيروت، 1992.

26 **القيرواني، الحسن بن رشيق**: العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، ط 5، بيروت - لبنان، 1981، ج 1.

27 **الكاتب، علي بن خلف**: مواد البيان، تحقيق: حسين عبداللطيف، منشورات جامعة الفاتح، طرابلس، 1982.

28 **المبرّد، محمد بن يزيد**: الكامل، تحقيق: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، ط 2، بيروت، 1993، مج 2.

29 **ابن المعتز، عبدالله**: ديوان شعر ابن المعتز، تحقيق: يونس أحمد السامرّائي، بيروت - لبنان، ط 1، 1997، ج 3.

30 **ابن المعتز، عبدالله**: شعر ابن المعتز، تحقيق: يونس أحمد السامرّائي، وزارة الثقافة والفنون، بغداد - الجمهورية العراقية، 1978، ج 2.

31 **ابن المعتز، عبدالله**: طبقات الشعراء، تحقيق: عبدالستّار أحمد فرّاج، دار المعارف، القاهرة - مصر، ط 2، 1968.